N° 4 ET 5. AVRIL—MAI 1911.

BULLETIN INTERNATIONAL DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE

CLASSE DE PHILOLOGIE.
CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

ANZEIGER DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN KRAKAU

PHILOLOGISCHE KLASSE.
HISTORISCH-PHILOSOPHISCHE KLASSE.



CRACOVIE
IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ
1911

EXTRAIT DES STATUTS DE L'ACADÉMIE:

(§ 2). L'Académie est placée sous l'auguste patronage de Sa Majesté Impériale Royale Apostolique. Le Protecteur et le Vice-Protecteur sont nommés par S. M. l'Empereur.

(§ 4). L'Académie est divisée en trois classes:

a) Classe de Philologie,
b) Classe d'Histoire et de Philosophie,
c) Classe des Sciences Mathématiques et Naturelles.

(§ 12). La langue officielle de l'Académie est la langue polonaise.

Depuis 1885, l'Académie publie, en deux séries, le „Bulletin International" qui paraît tous les mois, sauf en août et septembre. La première série est consacrée aux travaux des Classes de Philologie, d'Histoire et de Philosophie. La seconde est consarée aux travaux de la Classe des Sciences Mathématiques et Naturelles. Chaque série contient les procès verbaux des séances ainsi que les résumés, rédigés en français, en anglais, en allemand ou en latin, des travaux présentés à l'Académie.

Prix pour un an (dix numéros) — 6 K.
Adresser les demandes à la Librairie: Spółka Wydawnicza Polska, Cracovie, (Autriche), Rynek Główny.

Publié par l'Académie
sous la direction du Secrétaire général de l'Académie
M. **Boleslas Ulanowski.**

Nakładem Akademii Umiejętności.
Kraków, 1911. — Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

BULLETIN INTERNATIONAL
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE.

I. CLASSE DE PHILOLOGIE.
II. CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

Nº 4 et 5. Avril — Mai. 1911.

Sommaire. Séance publique annuelle de l'Académie des Sciences du 21 mai 1911.
Séances du 3 et du 8 avril, du 9 et du 15 mai 1911.
Résumés: 7. ZDZISŁAW JACHIMECKI. L'influence de la musique italienne sur celle de Pologne.
8. MARYAN ŁODYŃSKI. Le document „Dagome iudex" et la politique papale vis-à-vis de la Sardaigne.
9. STANISŁAW ZACHOROWSKI. La juridiction synodale en Pologne.

SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE DE L'ACADEMIE DES SCIENCES DU 21 MAI 1911.

S. Exc. M. le comte Stanislas Tarnowski, ouvre la séance au nom de Son Altesse Impériale et Royale L'Archiduc Protecteur.

Le Secrétaire général, M. Boleslas Ulanowski, donne lecture du compte rendu des travaux de l'Académie pendant l'année écoulée et annonce qu'à la Séance administrative du 19 mai ont été élus:

A) Dans la Classe de Philologie:

a) Membres correspondants:

M. Casimir Nitsch, professeur de philologie slave à l'université jagellonienne.

B) Dans la Classe d'Histoire et de Philosophie:

a) Membres titulaires:

M. Stanislas Krzyżanowski, professeur d'histoire du moyen-âge et de paléographie à l'université jagellonienne.

b) Membres correspondants:

M. Charles Kadlec, professeur d'histoire du droit slave à l'université tchèque de Prague;

M. Casimir Twardowski, professeur de philosophie à l'univertité de Léopol.

Par ordonnance du 15 avril 1911, Sa Majesté l'Empereur a bien

voulu accorder sa sanction à l'élection des membres étrangers suivants, accomplie le 23 mai 1910.

A) Classe de philologie:

a) Membres titulaires étrangers:

M. Alexis Alexandrowitch Szachmatow, professeur à l'université de S. Pétersbourg.

M. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, professeur de philologie classique à l'université de Berlin.

b) Membre correspondant:

M. Antoine Meillet, professeur de philologie comparée au Collége de France, à Paris.

B) Classe des Sciences Mathématiques et Naturelles:

a) Membre titulaire étranger:

M. Jaeques Loeb, professeur de biologie au Rockefeller Institute for medical research à New York.

M. Maryan Smoluchowski, lit son étude intitulée: „*Evolution de la théorie atomistique*".

Le Secrétaire général proclame les noms des lauréats de cette année

Le prix Probus Barczewski de 2250 couronnes, pour le meilleur ouvrage historique, est décerné à M. Bołoz-Antoniewicz pour son ouvrage sur „*Grottger*".

Le même prix de 2250 couronnes, reservé pour peinture est accordé à M. Wladimir Tetmajer.

Le prix Nicolas Rey de 4100 couronnes, et la Médaille d'or, créée par décision du 9 décembre 1905, sont attribuées M. Henri Sienkiewicz, à l'occasion de la 8-me édition de son livre „*Ogniem i mieczem*". (Par le feu et par le glaive), parue en 1909. A propos de ce prix, il est à remarquer que conformément au désir et à la proposition du fondateur, M. le comte Mieczyslas Rey, il est permis d'interpréter la disposition spécifiant que le prix sera accordé à un ouvrage »paru au cours des cinq dernieres années« de telle sorte qu'il n'est pas absolument indispensable que ce soit la première édition de cèt ouvrage, mais une édition quelconque, publiée toutefois du vivant de l'auteur. Cette interprétation a été admise par l'assemblée plenière de l'Académie et sera insérée dans le prochain Annuaire de l'Académie.

Le prix Wladimir Spasowicz de 3000 couronnes est partagé entre M. Henry Struve, pour son livre: „*Histoire de la lo-*

gique en Pologne", et M. Joseph Tretiak pour la monographie consacrée à *„Bohdan Zaleski"*.

Le prix Jonathan Warschauer, destiné à récompenser un ouvrage écrit en polonais sur les sciences médicales est décernê à M. Léon Popielski de Léopol, pour ses travaux sur la physiologie et la pathologie.

Le prix Constantin Simon de 900 couronnes, destiné à un ouvrage en polonais sur les sciences physiques et mathématiques, est attribué à M. Wacław Sierpiński de Léopol, pour l'ensemble des ses travaux sur les mathématiques pures, publiés en polonais, en 1909—1910.

La veille de la séance publique, c'est-à-dire le 19 mai a eu lieu la séance plénière annuelle administrative de l'Académie des Sciences

SÉANCES

I. CLASSE DE PHILOLOGIE.

SÉANCE DU 3 AVRIL 1911.

PRÉSIDENCE DE M. C. MORAWSKI.

Le Secrétaire dépose sur le bureau la dernière publication de la Classe:

A. CHYBIŃSKI: »Teorya mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI wieku«. *(Théorie mensurale dans les traités polonais consacrés à la musique de la première moitié du du XVI siècle)*, 8-o, p. 26.

M. STANISLAS TOMKOWICZ présente son travail: *„Correspondance littéraire de François Węzyk et Gaëtan Koźmian (1845—1856)"*

M. CHARLES HADACZEK présente son travail: *Études sur les oeuvres de Phidias"*.

SÉANCE DU 9 MAI 1911

Présidence de M. C. MORAWSKI.

M. Jean Rozwadowski présente le travail de M. Nicolas Rudnicki: „*Études sur l' assimilation phonetique*“.

Le Secrétaire présente le travail de M. J. Reinhold: „*Le dialecte des poèmes franco-italiens du MS. XIII (Cod. gall. XIII de la Bibl. de St. Marcs)*“. Étude linguistique.

Le Secrétaire présente le travail de M. A. Chybiński: „*La tablature des orgues de Jean de Lublin (1540)*“. III-e partie.

Le Secrétaire présente le compte rendu de la séance de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne du 21 avril 1911.

II. CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

SÉANCE DU 8 AVRIL 1911.

Présidence de M. F. ZOLL.

Le Secrétaire dépose sur le bureau les dernières publications de la Classe:

J. Collijn: „*Rapport sur les livres polonais qui se trouvent dans les Bibliothèques Suédoises*“, 8-o, p. 27.

M. Łodyński: »Dokument „Dagome iudex“ a „kwestya sardyńska“«. (*Le document »Dagome iudex« et la politique papale vis-à-vis de la Sardaigne*), 8-o, p. 91 [1]).

M. Jean Fijałek présente son travail: „*Les évêchés catholiques en Volhynie à l'époque de leur fondation (au XIV et au commencement du XV siècle)*“.

[1]) Voir Résumés p. 91.

SÉANCE DU 15 MAI 1911.

Présidence de M. F. ZOLL.

Le Secrétaire dépose sur le bureau la dernière publication de la Classe:

„Scriptores rerum polonicarum". Tomus XXI, 8-o, pp. XXX et 457.

Contenu: »Diaria et acta Comitiorum Poloniae anni 1591—1592« — ed. E. Barwiński.

Le Secrétaire présente le travail de M. Ladislas Heinrich: *„Études sur la methodologie philosophique"*.

Résumés

7. Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI: **Wpływy włoskie w muzyce polskiej Część I. 1540—1640.** (*Italienische Einflüsse in der polnischen Musik. I. Teil. 1540—1640*).

Die vorliegenden neun Studien sollen den Leser über den Entwicklungsgang der polnischen Musik in der genannten Epoche informieren, speziell aber sollen sie zeigen, welche musikalische Werke polnischer Herkunft unter italienischem Einfluß entstanden sind. Das Material zu dieser Arbeit mußte der Verfasser selbst sammeln, da bisher nur ein überaus geringer Teil der hier besprochenen und analysierten Kompositionen im Druck erschienen ist (herausgegeben von dr. J. Surzyński in *Monumenta musices sacrae in Polonia* und in den Heften „Muzyka kościelna“ [Kirchenmusik]). Auch stand dem Verfasser keine Fachliteratur über dieses Thema zu Gebote, da man sich in der noch ganz jungen polnischen Musikwissenschaft bisher nur mit popularisierenden und bibliographisch informierenden Arbeiten begnügte. (A. Poliński: Dzieje muzyki polskiej). Nur im Bereiche des zweiten Abschnittes liegen andere wissenschaftliche Arbeiten vor (Wooldridge, Chybiński), während in allen anderen Studien der Verfasser den Stoff zum ersten mal wissenschaftlich behandelt; es sind dieselben mithin ein Ergebnis seiner originellen Anschauungen.

Der Verfasser betrachtet es als seine Pflicht, den Direktionen fremder Bibliotheken für das ihm bei der Benützung von handschriftlichen und gedruckten Quellen bewiesene Entgegenkommen aufs herzlichste zu danken. Es wurden folgende Sammlungen ausgenützt: die Stadtbibliothek in Breslau, die königliche Bibliothek in Berlin, die königliche Bibliothek in München, die großherzogliche Bibliothek in Wolfenbüttel, die Stadtbibliothek in Hamburg und die Stadtbibliothek in Leipzig.

Das Thema des ersten Abschnittes der Arbeit bilden die Kompositionen, welche Joannes de Lublin, ein Regular-Canonicus in Crasnik in seine Orgeltabulatur aufgenommen hat. Die Tabulatur

wurde im J. 1540 in Leder gebunden, entstand aber im Laufe der Jahre 1538—1548. Ein Verzeichnis der darin enthaltenen Kompositionen mit italienischen Titeln befindet sich auf S. 3 meines Buches. In dem mit *recirar bello* betitelten Orgelstück erkannte der Verfasser die *Canzon sopra i le bel e bon* von Gerolamo Cavazzoni (*Venetia* 1542), abgedruckt in Torchi's „*l'arte musicale in Italia*"; die Abschrift der Tabulatur weist nur ganz unbedeutende Kolorierausschmückungen auf. (Ein Beispiel auf S. 12 [das erste]). Von den übrigen madrigalesken Kompositionen der Tabulatur mit italienischen Überschriften kann nur das (sogar zweimal transkribierte) Madrigal „*con lacrime sospir*" als ein Stück von *Verdelot* (1533) erkannt werden. Die übrigen findet man in Vogel's Katalog nicht angegeben. Auf S. 9 findet man die Anfänge von drei Kompositionen unbekannter italienischer Komponisten. Drei Tänze, *corea italica*, betrachte ich als *Pavanen* mit den zugehörigen *Saltarellos*. (Beispiel S. 13). Den weiteren Teil des ersten Studiums bildet die Betrachtung der Kompositionen des Monogrammisten N. C., welcher in einer anderen zeitgenössischen polnischen Tabulatur (im Besitz Prof. Poliński's in Warschau) Nicolaus Cracoviensis genannt wird. Ein Verzeichnis seiner in der Tabulatur enthaltenen Werke befindet sich auf S. 16 u. 17. Die wichtigste hier in Betracht kommende Komposition von N. C. ist das Stück „*Alec nademną Wenus*" (*Wohl schwebt über mir Venus*). Ich halte es für ein dreiteiliges Madrigal. Der zweite Teil ist mit „*Veschol-Wesoło*" (*munter*), der dritte mit „*infunde unctionem*" bezeichnet. Die thematische Analyse befindet sich auf S. 25—26 u. 27. Aus den mitgeteilten Beispielen lernt man zur Genüge den Stil dieses ersten polnischen Madrigals kennen. Man kann es nämlich als ein polnisches Madrigal betrachten, denn sämtliche fremden Kompositionen, deutsche oder italienische, welche sich in der Tabulatur befinden, führen ihre originellen Titel. Die Frage sollte auch in der polnischen Literaturgeschichte des näheren behandelt werden, da man bis jetzt kein polnisches Madrigal aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. kannte. Auf S. 29—30 folgen zwei Beispiele weltlicher (Wesel się polska korona [Gaude mater Polonia]) und kirchlicher Kompositionen des N. C. Bezüglich der in der Tabulatur enthaltenen polnischen Tänze (Katalog S. 33) kommt der Verfasser zu der Ansicht, daß ihre Form, des Tanzes und Nachtanzes, nach dem italienischen Vorbild der Pavana und Saltarello gehalten wurde. Die Tabulatur des Johannes

von Lublin ist das älteste Denkmal der polnischen Instrumentalmusik, welches wir bis heute kennen. (Eigentum der Akademie der Wissenschaften in Krakau). Über ihren ganzen reichhaltigen Inhalt eingehend zu handeln, war es nicht Absicht des Verfassers.

Im zweiten Abschnitt „Die Polifonisten" erwähnt der Verfasser zuerst einen Brief der Königin Anna Jagiellonka an den Praepositus der Rorantistenkapelle in dem Dome auf der Wawelburg in Krakau (die Kapelle wurde im J. 1540 von Sigismund dem Alten gegründet und hat ihre künstlerische Tätigkeit im J. 1543 auszuführen angefangen), Stanisław Zając de Pabianice, in welchem sie von der *praenobili arte italiana* der in der Kapelle aufzuführenden Musik spricht. Es folgt die Erklärung des italienischen Koloraturgesanges im XVI. Jahrh. Auf S. 47—70 befaßt sich der Verfasser mit den Werken des Venceslaus Samotulinus (Wacław Szamotulski). Das Verzeichnis seiner Kompositionen auf S. 47—51 und die Zusammenstellung der Literatur über Szamotulski (Orzechowski 1560, Starowolski 1625, dr. J. Surzyński, Poliński, Wooldridge, Chybiński und der Verfasser). Die Motetten von Szamotulski gehören der dritten niederländischen Schule an, und zu dieser Ansicht leitet die Analyse derselben. Der Verfasser teilt also die Ansicht Wooldridge's. Eine Inventarnummer aus dem Katalog der Bibliothek von Jurek Jasińczyc, (aus d. XVI. Jahrh.) welche Poliński mitteilte, kann zu dem Schluß führen, daß Szamotulski mit dem venezianischen Stil bekannt war, da er eine Messe für einen achtstimmigen Doppelchor geschrieben haben soll. SeineKompositionsmethode und sogar einige Reminiszenzen (z. B. eine mit der Motette von H. Isaak *anima mea liquefacta est* S. 67) beweisen, daß Szamotulski über niederländische Einflüsse in seinen uns bekannten Motetten-Kompositionen nicht hinausgekommen ist. Szamotulski erscheint uns als ein starkes melodisches Talent und ein ernster Polyphoniker; seine in Distinktionsform gehaltenen Motetten geben auch ein schönes Zeugnis von seiner Formempfindung. In seinen schlichten, homophonen, geistlichen Liedern mit lateinischen und polnischen Texten hat Szamotulski polnische geistliche Volksweisen in Tenor gesetzt (S. 69). Außer den beiden in den Sammelwerken aus d. J. 1554 und 1563 enthaltenen Motetten von Szamotulski gibt der Verfasser auf S. 65 zwei Beispiele aus seiner Motette „*in die Apostolorum Petri et Pauli*", welche sich in einer handschriftlichen Tabulatur (im Besitz Prof. Poliński's in Warschau) aus d. XVI. Jahrh. befindet.

Ein anderer polnischer Komponist, aus der zweiten Hälfte desselben Jahrh., welcher in der königlichen Residenz in Krakau als Orgelspieler wirkte, *Martinus Leopolita* (Marcin Lwowczyk) [S. 71—85], ist uns aus einer fünfstimmigen Messe „*missa Paschalis*“ (herausg. von J. Surzyński) und drei fünfstimmigen Motetten bekannt (*missi autem — de communi Apostolorum* und *cibavit eos* in der Tabulatur Prof. Poliński's, die dritte „*resurgente Christo - Domino*“ in Handschrift *Ms. mus. nr. II—107* der Stadtbibl. Breslau). Auf S. 71 teilt der Verfasser die Silhouette Leopolitas aus dem Werke Starowolski's „*Scriptorum Polonicorum Hekatontas*“ (S. 76 - 77 herausg. im J. 1625) mit. Auf S. 73—77 folgt die thematische Analyse der Messe von Leopolita, in welcher, wie Dr. Surzyński (*Monumenta musices sacrae in Polonia*) nachgewiesen hat, polnische Osterlieder verarbeitet wurden. Auf S. 81—82—83—84 werden Beispiele aus den drei Motteten von Leopolita angeführt; die formelle Konstruktion dieser Motetten kann man nur in musikalischer Richtung, ohne Zusammenhang mit dem Text, erfassen. Die beiden ersten Motetten fangen imitatorisch an, um nach einigen Takten in einer Scheinpolyphonie geführt zu werden (S. 81—83). Dagegen die dritte Motette von Leopolita (S. 83—84) verarbeitet in ununterbrochener Polyphonie das gleich zu Anfang vorgetragene Hauptthema. Seine Kunst, welche jedoch von Satzfehlern nicht ganz frei ist, (angemerkt auf S. 82 und 84) zeigt eine große Stilähnlichkeit mit den Werken Gomberts, von denen Hermann Finck sagt, daß diese Musik „*plena cum condortantiarum tum fugarum est*“. Die Resultate der Analyse der Werke von Szamotulski und Leopolita führten den Verfasser zu einer schon in früheren Arbeiten vertretenen Meinung, welche im negativen Verhältnis zu der Grundidee des Buches steht. Der Verfasser hatte sich die Aufgabe gestellt, eine Klärung der stark auseinander gehenden Ansichten in der polnischen Musikliteratur der letzten Jahre herbeizuführen. Leopolita gehört zu der Schule des Clemens von Papa; seine Werke weisen keine Merkmale des italienischen Stils auf.

Ein Mitglied des Rorantisten-Kollegiums, Tomasz Szadek (um 1580 tätig), wählte zu seiner Messe „*Pisneme*“ das Thema eines Liedes „*pis ne me peult*“, auf welchem Crecquillon eine Messe gesetzt hat. Dieses Thema hat Szadek in allen Meßteilen in ganz änlicher Weise bearbeitet und fing das *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* in identischer Form an (S. 86). Seine Messe (herausg. von Dr. Surzyński)

ist harmonisch ziemlich eintönig, da in ihrem Verlauf (sie zählt 476 Takte) allein die Kadenz zu *a-mol* 53-mal vorkommt. Auch kontrapunktisch hat sich Szadek nicht sehr über den Durchschnitt zu erheben vermocht. Dr. Chybiński vertritt die Meinung, Szadek habe unter dem absoluten und alleinigen Einfluß Palestrina's geschaffen, wogegen Wooldridge in seiner Musik den Einfluß Christian Holländers erblickt. Dr. Surzyński betont auch den Einfluß Lasso's auf Szadek. Der Verfasser schließt sich der Ansicht von Riemann und Leichtentritt an (S. 88 u. 89 deutsch mitgeteilt) und sucht zu beweisen, daß es irrtümlich sei, nur Palestrina als Szadek's Meister zu betrachten.

S. 89—94 folgt ein thematischer Katalog einiger unvollständigen Kompositionen von Valentinus Gawara, Christophorus Borek und Szadek, welche aus einer Serie von Stimmbüchern des Krakauer Kathedral-Archivs stammen.

Das dritte Studium des Buches befaßt sich mit den Psalmen des Nicolaus Gomółka, zu der polnischen Übersetzung von Johann Kochanowski (erschienen im J. 1580). Die schlichten, homophonen Psalmen Gomółka's verraten an einigen Stellen eine Verwandtschaft mit dem Stil der italienischen Villanella, ohne natürlich in den lustigen Charakter dieser *Gassenhaverlin* zu verfallen. Wir begegnen nämlich in einigen Psalmen mehreren Quintenparallelen, welche wohl nicht aus Versehen, sondern absichtlich dort gesetzt wurden. Diese typische Lizenz der Villanella hat Gomółka in seine Psalmen aufgenommen. Der Satz der Psalmen ist nur in äußerst seltenen Fallen polyphon bearbeitet, sonst ganz bescheiden, jedoch sehr fein gehalten. Erfindungsreich war Gomółka besonders in der harmonischen und der tonmalerischen Richtung. Die Melodie, sowohl in der Oberstimme wie auch in den Mittelstimmen, suchte er immer dem Sinn der Worte aufs engste anzupassen. Gomółka verstand es, mit den bescheidensten Mitteln Großartiges zu leisten. Um an einigen Beispielen seine musikalisch-realistische Begabung zu zeigen, verweise ich auf einige Stellen, die an der Hand musikalischer Exempel leicht kontrollierbar sind. So haben wir im Psalm 137 „*super flumina Babylonis*" (S. 105) dunkles, vokales Kolorit und trauernde Stimmung in der Melodie und Harmonie. Vergleichen wir dagegen im Psalm 27, auf welche Weise die Worte des Dichters: „Der Herr erhellt mit dem Feuer seines Glanzes meine Finsternis", musikalisch wiedergegeben sind: die

Tenorstimme (S. 105, erstes Beispiel) läuft die Stufen einer Oktave hinauf, um hell bei dem Worte „Feuer“ zu erklingen, wonach sie in ihre erste Lage zurückkehrt, um bei dem Worte „Finsternis“ zu erlöschen. Dem Sinne der Worte hat Gomółka immer durch einen passenden Melodieschritt Nachdruck verliehen; wir sehen also im 4. Psalm (S. 110) die Melodie um eine kleine Sext hinauf springen, wie es der Text (Herre, *Dich* rufe ich) verlangt. Nicht weniger belehrend ist die außerordentlich interessante melodische Linie im 142. Psalm (S. 110), welche vollkommen dem Sinn der Worte *„den Herrn ruf' ich, den Herrn bitt' ich, meine Hände ich zu ihm hebe“* entsprechen. Majestätisch, divinatorisch erhebt sich die Melodie des Tenors in dem Lobpsalm Nr. 50 *„Der ewige Herr, der allen gebietet“*. Vergleicht man die ganz in dem Ausdruck des jämmerlichen Flehens vergeistigte Melodie des 22. Psalmes: *„Warum hast Du mich, o mein ewiger Gott, verlassen in dieser Stunde“* (S. 108, zweites Beispiel), mit der jauchzenden Musik des 15. Psalmes (S. 106) *„Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo?“*, so erkennt man die ganze Skala der musikalischen Ausdrucksmittel Gomółka's. An und für sich betrachtet, sind die melodischen Einfälle Gomółka's von schönster Linie und Abrundung (Beispiele auf. S. 107.). Tonnalerisch-realistische Effekte hat Gomółka an sämtlichen Stellen der Psalmen angebracht, wo der Sinn des Gedichtes eine mit musikalischen Mitteln ausführbare Schilderung gestattete. Ich hebe zum Beispiel die Stellen hervor: im 37. Psalm, in der Stelle *„wie nach der Sense fällt das Gras geschwinde“*; im 11. Psalm *„fliehe wie der Vogel, der schnelle Federn hat“*; im 81. Psalm hat Gomółka sehr diskret die die Worte musikalisch dargestellt *„schlägt die Pauken, spielt die Instrumente“*, er vergaß nicht nad dem Vorbilde Lasso's und anderer Meister, die *Suspirium*-Pause an richtiger Stelle zu verwenden (z. B. im 25. Psalm). Die tonmalerische Tendenz Gomółka's tritt am deutlichsten in dem 45. Psalm hervor, welchen er in doppelter Fassung in seinem Psalter vertonte. In der zweiten Fassung sehen wir ein reiches Spiel der Stimmen in koloraturartigen Figuren (S. 104); auf diese Weise illustrierte Gomółka die Worte *„kaum so schnell der Schreiber seine Schrift zu schreiben vermag“*. Der Stil der Psalmen Gomółka's hat sich nach der Ansicht der Verfassers unter dem Einfluß Villanella's und Frottola's ausgebildet, die tonmalerischen Tendenzen Gomółka's weisen auf das italienische Madrigal und die Programm-Chanson hin. Die Konstruktion der Me-

lodie zeigt ganz klar, daß der Schöpfer des Psalters mit der italienischen Musik gut vertraut war. Es sind aber meist nur äußerliche Akzessorien, welche die grundlegende Idee des Psalters Gomółka's um verschiedenartige und bedeutende künstlerische Ausdrucksmittel bereichern. Über seine Absichten spricht er sich selbst in der Vorrede aus: „Nicht den Italienern, sondern den Polen, meinen schlichten Landsleuten sollen diese Melodien dienen, deswegen sind sie so gar leicht gemacht worden, daß sie ihnen nicht zu schwer seien". Gomółka bediente sich also in den Psalmen polnischer, geistlicher Lieder, die er in den Tenor oder auch in die Oberstimme setzte. Darin erkennt man die Idee Luthers. Wie glücklich Gomółka in dieser Wahl war, sehen wir in dem 29. Psalm, wo eine fast tanzartige Melodie den Worten: „*Lobet ihr Mächtigen den mächtigeren Herrn*" angepaßt wurde (S. 112; sie erinnert an eine Melodie aus dem *Venusgarten* von V. Haussmann 1602 [S. 112. unten]), sowie in dem 64. Psalm „*Exaudi Deus*", in welchem die Tenorstimme eine wunderschöne, elegische, polnische Volksweise anschlägt (S. 113.). Um den Wert des Psalters Gomółka's im Vergleich mit jenem des Lubelczyk (1558) zu zeigen, teilt der Verfasser einige Melodien des Lubelczyk'schen Psalters mit (S. 113—114).

Den vierten Abschnitt des Buches bildet die Abhandlung über die polnische Lautenmusik des XVI. Jahrhs. Kompositionen von Adalbert Długoraj finden wir in dem von J. Bésard herausgegebenen *Thesaurus harmonicus* aus d. J. 1603, und zwar eine *Fantasia*, ein *Finale* und sechs *Villanellen*, ferner in der handschriftlichen Lautentabulatur aus d. J. 1619 in der Stadtbibliothek in Leipzig eine *Fantasia*, eine *Volte*, eine *Chorea polonica* und eine *Villanella*. Die Beispiele der Villanellen von Długoraj, welche ich auf SS. 124, 128, 129 u. 130 mitteile, zeigen zur Genüge, wie stark dieser Komponist von der volkstümlichen italienischen Musik beeinflußt war. Seine Melodik und Rhythmik ist von außerordentlicher Frische und Lebendigkeit und bezeugt eine starke Erfindungskraft. Durch wahrhaft poetischen Reiz zeichnen sich seine beiden Phantasieen aus (S. 125—126); wehmütige Stimmung klingt in der ersten Phantasie durch, welche sich durch feine Harmonik auszeichnet (Vorhaltsbildungen und geistreiche Trugschlüsse). Die zweite Phantasie ist von entzückender melodischer Schönheit, welche sich gleich in den Anfangstakten kundgibt; sie trägt einen entschieden italienischen Zug in sich. In den *Villanellen* hat Długoraj die vulgären harmo-

nischen Lizenzen unberücksichtigt gelassen und den Satz in regelrechter Reinheit gehalten. Sehr fein ist die *Volta* von Długoraj aus der Leipziger Tabulatur d. J. 1619. Ein Teil derselben ist imitatorisch bearbeitet und das in ihm vorkommende, progressiv ausgeführte Thema (S. 133) ist nahe verwandt mit dem Thema der *Volta polonica* aus der Sammlung *Testudo Gallo-Germanica* aus d. J. 1615, herausg. von G. L. Fuhrmann (S. 140.), welche der Verfasser dem Lautenisten Jacques Pollonois zuschreibt (siehe S. 144.). Długoraj beherrschte den Lautensatz vollkommen und darf als Techniker seines Instrumentes einem Barfark fast an die Seite gestellt werden. Das Finale von Długoraj (S. 126) zeichnet sich durch anmutige Leichtigkeit der Passaggien aus, die Villanellen scheinen ausgezeichnet geklungen zu haben, die Figuration in der gedruckten Phantasie ist durchaus künstlerisch edel.

Der zweite Lautenkomponist polnischer Abstammung, aus d. XVI. Jahrh., Jacques Pollonois (Jakób Polak), mit einigen bedeutenden Stücken in den Sammelwerken von Joachim van den Hove (*Delitiae musicae* 1612), G. L. Fuhrmann (Testudo Gallo-Germanica 1615) und J. B. Bésard (*Novus partus sive Concertationes musicae* 1617) vertreten, gehört zu der französischen Lautenschule. Er lebte in Frankreich als Hoflautenist und starb auch dort im J. 1601. Einige Beispiele seiner Komposition teilt der Verfasser mit, und zwar auf SS. 136—138 eine fünfteilige Transkription der *chanson* „*une jeune fillette*“; 139—140 folgen vier *Brande'n*; 141 drei *Couranten*; 142 zwei *Galliarden*; 143 zwei weitere *Branle'n* bei Fuhrmann und 145 einige Takte der *Fantasia*.

Diomedes Cato, genannt *Diomedes Sarmata*, ist keinesfalls indentisch mit Adalbert Długoraj, wie es Rudolf Wustmann (Musikgeschichte Leipzigs) annimmt. Der politisch kompromittierte Długoraj hätte unter diesem Pseudonym gewiß wenig Schutz vor der Rache seitens der Familie des hingerichteten Samuel Zborowski gefunden. Diomedes Cato wurde in Venedig geboren (Chilesotti), von wo er an den Hof des Schatzmeisters Kostka kam. Bald akklimatisiert, schrieb er polnische Tänze und geistliche Lieder. Acht polnische Tänze veröffentlichte Bésard im *Thesaurus harmonicus* 1603. Ich teile sie in je einigen Takten auf S. 147—150 mit. Alle diese Tänze sind im marschartigen Charakter gehalten und haben keine Nachtänze. Es ist bis heute noch eine ungelöste wissenschaftliche Frage, welche rhythmische oder melodische Elemente man als

Merkmale des polnischen Charakters in diesen Marschtänzen des ausgehenden XVI. Jahrh. angesehen hat. In den Sammlungen von Haussmann und Demantius kann man polnische und deutsche Tänze nicht im entferntesten voneinander unterscheiden, so außerordentlich ähnlich sind sie einander; ihre Beliebtheit in Deutschland und der Fall, daß sie von den Bearbeitern in Polen selbst gehört und aufgenommen wurden, beweisen daß sie entschieden spezifische Züge haben mußten. Sie aufzudecken, wird es unsere Aufgabe sein. — Einige geistliche Chorlieder Cato's, in den schlichtesten homophonen Formen gehalten, welche im J. 1607 in Krakau erschienen sind, zeichnen sich durch keine besonderen Feinheiten aus und sind in der melodischen Erfindung (Beispiele auf S. 152) ziemlich arm bedacht. Sie können mit den Psalmen Gomółka's gar nicht verglichen werden.

Das fünfte Studium befaßt sich mit Motetten und Liedern, welche von polnischen Komponisten in der Zeit 1590—1610 geschaffen wurden. Vor allem beschäftige ich mich hier mit Johannes Polonus, einem bis jetzt außer acht gelassenen Komponisten polnischer Abstammung, welcher sein ganzes Leben lang in Deutschland angestellt gewesen zu sein scheint. Er stammt aus dem dazumal noch polnischen Breslau (Vratislaviensis) und da sein Polentum in dem Epigramm von H. Plassius in den 1590 im Druck erschienenen *Cantiones aliquot piae* (S. 156) ausdrücklich betont wird, unterliegt seine polnische Abstammung für den Verfasser keinem Zweifel. Sein bedeutenderes Werk sind die *Cantiones piae* (S. 154—156), welche 13 Motetten enthalten, von denen die erste sechsstimmig, die letzte fünfstimmig und die übrigen vierstimmig gesetzt sind. In der Ausführung dieser Motetten ließ Johannes Polonus die Benützung der Instrumente zu; wir wissen aber nicht, ob er es im Sinne der Stellvertretung der vokalen Stimmen oder schon in dem des *Continuo* verstanden hat. Die zweite Art aber ist höchst problematisch. Johannes Polonus gehört der Palestrina-Schule an. Er war ein gut geschultes Talent, sicher in der polyphonischen Arbeit, wie es die Beispiele auf S. 158—160 zeigen. Auf zwei weiteren Seiten (161—162) führe ich einige Proben der homophonen Episode in den Motetten des Polonus an; sie zeichnen sich durch fließende Melodik und manchmal, wie in der X. Motette (S. 162) durch feine Rhythmik aus. Polonus bemühte sich, die Musik dem Sinn der Worte aufs engste anzupassen; ein gutes Beispiel dafür liefert der

Anfang der VII. Motette *Domine non sum dignus* (S. 166), wo wir eine flehentliche Melodie hören. Das *Te Deum laudamus* von Johannes Polonus (Titel S. 157 oben, Musikbeispiel S. 167) ist eine ernste Komposition; nur im Anfang deutet Polonus eine Imitation an, im ganzen Verlauf des Werkes oszilliert die Faktur zwischen Polyphonie und Homophonie, Abschnitte werden durch Fermaten an Versenden gebildet. Sie wiederholen sich nach je 8—10 *Longen.*

Ein wichtiges Dokument der Musikkultur an der königlichen Residenz in Warschau im Anfang des XVII. Jahrh. ist ein Sammelwerk *Melodiae sacrae*, gedruckt in Krakau 1604. Es bestand aus den Kompositionen der bedeutendsten Mitglieder der königlichen Kapelle, unter welchen man folgende Künstler findet: Asprilli Pacelli, der Dirigent der Kapelle 1603—1623, Vincenzo Bertolusi, Andraeas Hakenberger (der auch zu den polnischen Musikern gezählt wird), Giulio Caesare Gabuzzi, Anton Patart, Giulio Osculati, Lorenzo Belotti, Raphael Veggio, Vincenzo Bertolusi, Luca Marenzio (im J. 1597 in Warschau ein Jahr lang), Annibale Stabile (ein Schüler Palestrina's), Hippolitus Bonanni, Simon Amorosius, Alphonso Pagani, Jacobus Abbates, Andraeas Staniczewski und Vicenzo Lilio, der Herausgeber des Sammelwerkes. Das Werk ist in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg — leider unvollständig — erhalten; aus den drei vorhanden Stimmbüchern kann man nur eine ideelle Rekonstruktion der darin enthaltenen Kompositionen schaffen. Über das Talent der ersten Komponisten, Asprilli Pacelli, unterrichtet ganz ausreichend die Handschrift Nr. 16.703 der kaiserl. Bibl. in Wien; in der ihr entnommenen achtstimmigen Motette *Exurgat Deus* (Beispiel S. 171) erscheint er als ein ausgezeichneter Meister, welcher sich die römische und venetianische Manier angeeignet hat und die nun die Hauptbestandteile seines Ekklektizismus bilden. Von dem dritten Komponisten des Sammelswerkes Hakenberger, bezeugt das schönste seine *Harmonia sacra* (Titel S. 173, Beispiel S. 174—175); ein achtstimmiger Doppelchor „*memento Domine*" über einem *cantus firmus* „*ecce sacerdos magnus*" ist eine imposante, in bester Faktur gehaltene Komposition. Von den übrigen Komponisten interessiert uns in hohem Grad Andraeas Staniczewski, von velchem sich unseres Wissens sonst keine andere Komposition erhalten hat; seine achtstimmige Motette „*beata es virgo Maria*" (S. 184) zeichnet sich durch hochpoetischen

Reiz der Melodik und durch seltene Schönheit der Erfindung aus. Das Thema ist durch und durch italienisch und klingt sogar in der modernen italienischen dramatischen Musik (Aida) an. Dieser einzige in dem Sammelwerk vertretene Pole muß ein großes Talent gehabt haben. Über die musikhistorische Bedeutung Marenzio's gibt der Verfasser kompilatorische Aufklärungen auf S. 179—180. Auf der letzteren Seite zitiert der Verfasser die Titel der Madrigalienwerke von Orazio Vecchi (1583) und Tarquinio Merula (1624), welche durch ihre an den Prinzen Albert Radziwiłł und den König Sigismund III gerichtete Widmungen für die polnische Musikkultur von gewisser Bedeutung sein konnten. Der Verfasser hielt es für nötig, einen thematischen Katalog der übrigen Kompositionen des Sammelwerkes mitzuteilen. Diese Ausgabe ist gewiss ein glänzender Beweis für den hohen Stand der Musikpflege am Warschauer königlichen Hofe; man war bemüht, die besten Künstler dieser Epoche dort zu fesseln; sogar Giovanni Gabrieli wurde die Stelle eines Kapellmeisters in Warschau angeboten (vrgl. den auf S. 205 von C. Förster deutsch zitierten Brief). Vicenzo Lilio hat seine zwölfstimmige Motette, *congratulamini mihi omnes* bescheiden am Ende seines Sammelwerkes herausgegeben.

Um dieselbe Zeit war das Rorantistenkollegium in Krakau an schöpferischen Musiktalenten nicht gerade reich. Wir kennen keine Kompositionen polnischer Meister dieser Epoche, welche dort gewirkt hätten. Die einzige bisher bekannte, von einem Mitglied der Kapelle geschaffene Motette wurde von Polkowski entdeckt und benannt. Es ist eine *Rorate coeli*-Motette von Joannes Borimius-Borzym, welche um das J. 1610 entstanden sein kann. Borimius benutzte in ihr die Themen eines polnischen geistlichen Liedes *„zawitai Chryste wiszący“*, was von Dr. J. Surzyński festgestellt wurde. Diese Motette ist in künstlerischer Beziehung ein bescheidenes Stück, weist überhaupt keine persönlichen Züge seines Schöpfers auf, der Verfasser arbeitet mit den gewöhnlichsten Mitteln und das Werk ist weder melodisch noch harmonisch und kontrapunktisch interessant (Beispiele auf S. 187—188).

Im J. 1588 erschien eine Sammlung von sechs vierstimmigen Liedern zu Texten von Stanisław Grochowski, zur Feier des Sieges bei Byczyna. Der Komponist jener Lieder wurde nicht genannt. Die ersten vier Lieder sind ganz anspruchslos gehaltene, aus je zwei viertaktigen Teilen bestehende Strophenlieder, eine Strophe

verlangt die Wiederholung beider Teile (S. 189—190). Das fünfte Lied ist *metrisch* gehalten, wobei aber die betonten Silben nicht den Doppelwert der unbetonten erhielten und nur den natürlichen Akzent haben; somit war das Verfahren des Komponisten ein anderes als bei Tritonius in seinen Horazischen Oden und bei Statius Olthof in seinen metrischen Psalmenkompositionen (S. 192). Auch im letzten Lied hat der Komponist nach der Ansicht des Verfassers es nicht verstanden, bei der Durchführung seiner Idee einen starken Konflikt mit den deklamatorischen Bedingungen zu vermeiden, hat nämlich ein marschartiges rhythmisches Thema zum Grundmotiv der Melodie gewählt. Das ganz eigentümlich skandierte Lied erhält ganz militärischen Charakter, wenn man, mit einemAuftakte beginnend, die Takte als rhythmische Gruppen betrachtet. (Das Verfahren zeigen die beiden Beispiele auf S. 193).

Zu derselben Kategorie gehört ein anderes zu derselben Siegesfeier gedichtetes Lied. Es erschien im J. 1588 in Krakau; den Text verfaßte Bielski, der Komponist blieb unbekannt. (Beispiel S. 194).

Asprilli Pacelli veröffentlichte ein Lied zu Ehren des heiligen Stanisław. Das Lied ist weder kunstvoll, noch zeichnet es sich durch Schönheit der melodischen Erfindung aus; es verarbeitet im zweiten Teil das Thema des ersten Teiles als eine *proportio.* (S. 195).

Eine besondere Stelle nimmt in der polnischen Musikgeschichte der „Hymnus der Zebrzydowski'schen Rebellen" (*Hymn rokoszan* Zebrzydowskiego) aus d. J. 1607 ein. Dieser sechsstimmige Hymnus (Handschrift Nr. 1047 der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Krakau) ist eine kriegerische Musik in vollem Sinne des Wortes. Sowohl der Text, der durch gewisse brutale Züge abstoßend wirkt (wer will uns der Schätze berauben — nein, er beraubt uns nicht — fürchtet die Furcht — fürchtet nicht — Kraft gegen Kraft — sie wollen's mit Gewalt — verteidigen wir uns — sie sollen uns erkennen — sie werden siegen — sie werden nicht siegen — schlagen — und die Feinde niederringen u. s. w.), wie auch die Musik, haben keinen großen künstlerischen Wert. Manche Worte werden sogar siebenmal hintereinander wiederholt. Der Hymnus ist in einer an die Frescobaldi'sche *canzon* erinnernden rhythmischen Form gehalten; die sechsstimmige Doppelchörigkeit ist ganz schematisch. Das Stück ist homophon und geht von dem Ausdruck des Bedrücktseins, dann durch tapfere Töne zu einer tumultuarischen

Kriegsmusik über (Beispiele auf S. 197—199). Der melodische Wert dieser Komposition ist ziemlich gering und kann nur durch konsequent durchgeführte dynamische Entwicklung zum Teil ausgeglichen werden.

Ein dreihundertjähriges Jubiläum feiert gerade ein musikalisches Werk, welches der bedeutendste polnische Komponist vor Chopin im Druck erscheinen ließ: Nicolaus Zieleński *Offertoria et Communiones totius anni*, gedruckt 1611 in Venedig, welches auch sein einziges uns bekanntes Werk, sein *magnum opus musicum* ist. (Titel und Dedikation auf S. 200—201—202). Von dem Werk, welches in zwei besonderen Teilen gedruckt wurde, befindet sich: *Partitura pro organo* in dem Fürstlich Czartoryski'schen-Museum in Krakau, die acht Stimmbücher in der Stadtbibliothek in Breslau. (*Index Offertoriorum* auf S. 208—210, *Communionum* 239—241). Seine Offertorien setzte Zieleński für acht- oder siebenstimmigen Doppelchor mit Orgel- und Instrumentalbegleitung. Die Form der *partitura pro organo* unterscheidet sich wesentlich von einer *Continuo*-Stimme; sie ist in vier Systemen geschrieben, deren zwei obere die höchsten und die tiefsten Noten des ersten Chores, die zwei tieferen die des zweiten Chores angeben. Aus dieser Partitur erkennt man nicht, ob eine Motette acht- oder siebenstimmig ist. Den Unterschied zwischen der Partitur und dem Inhalt der Stimmbücher veranschaulichen die Beispiele auf S. 213 und 214—215. Eine Ausnahme bildet das zwölfstimmige *Magnificat* (drei Chöre), welches in ähnlicher Weise für die Partitur sechs Liniensysteme gebraucht. Außer der üblichen Bezeichnung, die Offertorien seien: *vocibus tam vivis quam instrumentalibus accomodata* (siehe Johannes Polonus S. 154), kommt die Anmerkung *per tromboni* in sieben siebenstimmigen Offertorien vor. Die instrumentale Mitwirkung in diesen Motetten Zieleński's ist leicht an den Erläuterungen von M. Praetorius in *Syntagma III* zu ersehen. Die Communien versah Zieleński mit ausführlichen Bemerkungen über die Ausführung der Instrumentalbegleitung; man findet sie auf S. 219 zitiert (lateinisch). Die Offertorien Zieleński's gehören, ihren Stileigenheiten nach, der venezianischen Schule an. Nicht unbegründet wird auch die Annahme sein, daß Zieleński von Giovanni Gabrieli den Unterricht genossen haben mag, was aber jedenfalls nicht mit Bestimmtheit behauptet werden kann. Der Einfluß der römischen Schule ist in ihnen dagegen nur sehr gering. Zieleński erscheint uns

als ein bedeutender Meister der vokalen Formen. Sehr reich war er an ausgesuchten Klangeffekten und ganz ausgezeichnet beherrschte er die strengen polyphonischen Formen. Die homophon-responsorische (doppelchörige) Kompositionsmethode Zieleński's erkennt man an Beispielen, welche gleich dem ersten Offertorium entnommen sind (S. 220 224). Es ist ein echt venezianisches Stück; in architektonischer Richtung spricht sich hier ein starker Formsinn aus. Einige andere Beispiele sollen die kontrapunktische Technik Zieleński's beweisen. S. 226—227 teilt der Verfasser den Anfang des V. Offertoriums (*In festo S. Joannis Apostoli et Evangelistae*), mit und führt weiter auf S. 229—230 die Takte 4—10 des XVI. Offertoriums an, welches Beispiel (durch die Anweisung der *chiavi trasportati* eine Terz höher transponiert) sich durch ganz erhabene Erfindung und meisterhafte Kontrapunktik auszeichnet. In diesem und dem vorangehenden Offertorium herrscht ein Gleichgewicht zwischen der Homophonie und Polyphonie, wobei die in entgegengesetzter Faktur gehaltenen Partieen mit starker Konsequenz ineinander zusammengewoben sind. In ähnlicher Manier sind die meisten Offertorien Zieleński's gehalten. Zieleński erzielt hohe künsterische Effekte durch fortwährende Entgegenstellung der polyphonen und der homophon-doppelchörigen Faktur. Von dem Sinn des Textes ausgehend, gestaltet Zieleński seine Musik, welche entweder objektiv-erhaben oder lyrisch-warm sich in der Melodik und Harmonik darstellt; er schlägt freudige oder mystisch tiefe Töne an, wenn er eine freudige Begebenheit der heiligen Schrift oder ein dogmatisches Geheimnis zu schildern hat. Manchmal schafft er rhythmisch bewegte, koloraturähnliche, im Ausdruck ganz Gabrieili'sche Themen, wie wir sie z. B. in den Offertorien XXVIII und XXXIII (S. 233) finden. Er ging im Laufe von drei Takten von einem fröhlich dahinfließenden Motiv zu einem edel ruhigen Thema über, wenn ihn dazu die Worte des Textes bestimmten, wie wir es in dem XLIII. Offertorium sehen (S. 234). Zieleński ist sehr erfindungsreich in der harmonischen Richtung und ganz ausgezeichnet in der Modulation, meidet die Chromatik und beweist durch viele in den Offertorien vorkommende Chiavetten seine Vorliebe für entfernte Tonarten. Das letzte Stück des ersten Teiles seines großen Werkes, das zwölfstimmige *Magnificat*, für drei vierstimmige Chöre gesetzt, ist ein Tonkoloß von auserlesenen Klangschönheiten (aufgeführt in

der Bearbeitung des Verfassers in dem historischen Konzert während der Chopinfeier in Lemberg im Oktober 1910).

Den zweiten Teil des Werkes Zieleński's bilden Monodien, Duette, Terzette, drei Instrumentalfantasieen, Quartette, Quintette und Sextette. In den Stimmbüchern hat Zieleński die *verzierte* Art der Aufführung der Communien „*resolutio vocis. quam Itali gorgia vocant*“ angegeben, doch macht er die Sänger, welche sich in der Koloratur nicht sicher fühlen, aufmerksam: „*si quis non poterit cum huiusmodi resolutione expedire, adeat Partituram et scribat simpliciter istam vocem*“. Die Form der Partitur der 15 Monodieen belehrt uns, daß Zieleński die Solostimme als einen den drei übrigen Stimmen, welche auf der Orgel oder Instrumenten auszuführen waren, *gleichbedeutenden Bestandteil* einer *vierstimmigen Komposition*, mag sie homophon oder polyphon gewesen sein, betrachtete. Monodisch sind also die 15 Stücke der Communionen nur in der Richtung, daß hier nur eine Stimme mit Instrumentalbegleitung zu singen hat, während der Stil und die Kompositionstechnik, wie überhaupt die ganze musikalische Beschaffenheit der Methode der Motetten-Komposition angehören. In der Partitur ist einer solo singenden Stimme das ihrem Vokalschlüssel passende System übergeben; der *Cantus* hat das oberste, der Bassus das unterste, der Alt oder Tenor ist auf einem der inneren Systeme aufgeschrieben. So ist eine Monodie entweder eine harmonische Füllstimme oder ein Fundament des Musikstückes; in den imitatorisch bearbeiteten Communien wird sie derselben Funktion unterzogen wie die drei anderen Stimmen. Durch die reiche Ausschmückung der Solo-Stimme mit *Passaggien* und Koloraturen gewinnen die Stücke einen *konzertierenden* Charakter. Sämtliche Koloraturelemente dieser *Communien* finden sich in den Beispielen auf S. 242 (erstes Stück der ersten Gruppe) — 254. Die Nummern 1 und 4 dieser Gruppe sind in der dritten Abteilung in den Terzetten wiederholt. Sie bleiben unverändert und nur eine Gesangsstimme ist in ihnen beschäftigt, während die übrigen Stimmen der vormaligen Orgelbegleitung von Instrumenten ausgeführt werden. Der Widerspruch, welcher in den Worten „*hae tres Communiones sequentes ternis vocibus concinnatae ita ordinatae sunt: solus Altus canet*“ liegt, ist nur scheinbar und schwindet, sobald man tieferen Einblick in die Kompositionsmethode der Communien gewonnen hat. Der Stil und die Kompositionsmethode dieser Communien Zieleński's unterscheiden sich wesentlich von den beiden von Leichten-

tritt (Ambros-Leichtentritt IV) herausgegebenen einstimmigen Stücken der *Concerti ecclesiastici* Viadana's. Die Art der in sich geschlossenen, deutlich durch ihr Wesen sich von der Begleitung unterscheidenden Melodiebildung, welche in den Monodien Viadana's zu sehen ist, finden wir bei Zieleński nicht. Seine musikästhetischen Anschauungen stehen geradezu im Gegensatz zu denen Viadana's, welche wir aus der Vorrede zu den *Concerti ecclesiastici* kennen lernen. Dieser verbietet es ausdrücklich, daß man seine Konzerte verziert und betrachtet die Koloratur als eine unkünstlerische Zugabe in der echten Gesangskunst, wogegen Zieleński den unverzierten Gesang nur im Notfall anordnet und in der Anwendung der Koloratur auch sonst nicht gar zu sparsam ist. Die Kompositionsmethode bleibt bei Zieleński auch in den Duetten und Terzetten wie überhaupt auch in den weiteren Gruppen der Communien die gleiche, sie ist nämlich eine motettenartige in den polyphonen Stücken und in den homophonen entspricht sie genau dem reellen vierstimmigen Chorsatz.

Beispiele der Duettcommunien Zieleński's findet man auf S. 253 (Nr. XVI). 254 (Nr. XVII) und S. 255 (Nr. XXI), die der ersten Terzettgruppe auf S. 257 (Nr. XXV ausgeführt nach der Angabe Zieleński's und transponiert S. 219). Die drei weiteren Terzette sind, von ganz bescheidenen Verzierungen abgesehen, in einem canzonettartigen, schlichten Satz gehalten (Beispiele auf S. 258—259). Das letzte Terzett erinnert in seinen bewegten Motiven (S. 260) stark an S. Gabrieli.

Keinerlei Unterschiede in der Kompositionsmethode bemerken wir in den drei Instrumentalphantasieen Zieleński's (Nr. XXIV, XXXI u. XXXII), deren Proben auf S. 260 (Nr. XXXI) und S. 261 (Nr. XXXII) zu sehen sind.

Die Gruppe der Quartette wird mit einer auf S. 262 (lateinisch) zitierten Bemerkung eröffnet. Die Quartette zerfallen in zwei stilistisch abgesonderte Gruppen; in den Nummern 33, 34, 36, 37 und 40 finden wir eine reiche Polyphonie mit vielen strengen Imitationen. Hier finden wir auch Echoeffekte (Nr. 33, S. 262). Die Koloratur erscheint nur da, wo es der Sinn des Textes zuläßt. Sie wurde dagegen gar nicht angewendet in der Communion Nr. XXXVI *Vox in rama* (S. 263—264), wo das Wunderbare in ernster und tiefer Musik geschildert wird. In den bisher besproche-

nen Communionen Zieleński's konnte man nur hermeneutisch einige Spuren der polnischen Musik erkennen, deutlich hört man dagegen ein volksmäßiges Motiv in der Communion Nr. XXXVIII *In festo Paschae* heraus (*Alleluia* auf S. 264). In demselben Stück bemerken wir eine schöne melodische Linie (erste Linie S. 265). Besonders schön ist die Communion Nr. XLIII *Mottetto de Santa Cruce* (S. 265) wo durch einen bei Zieleński äußerst selten vorkommenden chromatischen Schritt in der Oberstimme der Ausdruck der Stelle eine bedeutende Wärme gewinnt. Sehr treffliche Beispiele der Kunst Zieleński's findet man in den „*Monumenta musices sacrae in Polonia*", herausgegeben von Dr. J. Surzyński (die Nummern 34, 40 und Quintette Nr. 49 und 57). Ganz prächtige Einfalle hatte Zieleński in den fünfstimmigen Motetten, von denen die Communion *in monte Oliveti* ein bedeutendes Stück eines wahrhaft großen Talentes ist. Wie überall, verstand es Zieleński in den Quintetten, eine sich den Worten eng anschließende Musik zu schaffen; in Nr. 46 gesellt sich zu dem Worte *surrexit* eine fanfarenartige Melodie, ein wirkliches Fanfarenmotiv.

Eine gerechte Würdigung des großen Werkes von Zieleński wird erst dann möglich sein, wenn eine ausreichende Anzahl seiner Kompositionen im Neudruck vorliegen wird, was in absehbarer Zukunft in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" erfolgen soll.

Das siebente Studium beschäftigt sich mit der ersten polnischen Übertragung eines italienischen Opernlibrettos, nämlich der „*La liberazione di Ruggiero dall isola d'Alcina*" von Francesco Caccini, (Text von Saracinelli). Der Verfasser der Übersetzung, S. S. Jagodyński, war im Gefolge des polnischen Kronprinzen, Władysław Waza bei der festlichen Aufführung der Oper in Florenz im J. 1625 anwesend. Die Übersetzung erschien im J. 1628. Wenige Jahre später gründete Władysław IV. eine ständige Hofoper in Warschau und war von außeritalienischen Fürsten der erste Förderer der dramatischen Musik. Einige Stellen der Übertragung vergleicht der Verfasser mit dem Original, welches auszugsweise in Goldschmidts „Studien zur Geschichte der italienischen Oper" zitiert wird. Man überzeugt sich daraus, daß Jagodyński's Übersetzung meistens wortgetreu ist und in rhythmischer und prosodischer Richtung nur an ganz wenigen Stellen Abänderungen von den Akzenten des italienischen Textes aufweist. An künstlerischem

und literarischem Wert steht die polnische Übertragung dem Original keinesfalls nach.

Den Inhalt des VIII. Abschnittes des Buches bildet die historische Würdigung der Instrumentalkonzerte und Kanzonen des bis jüngst als Komponisten gänzlich unbekannten Adam Jarzębski. Die Handschrift *ms. mus.* CXI der Stadtbibliothek Breslau enthält 23 Konzerte zu zwei und drei Stimmen mit *Continuo* und 5 vierstimmige Kanzonen mit *Continuo*, deren Komponist Adamus Harzebskij (*Polonus*) genannt wird. Wir begegnen außer dieser Entstellung auch noch andere Varianten des Familiennamens des königlichen Musikers und „Architekten" aus Warschau. Er war ein recht vielseitiges Talent; seine künstlerisch sehr schwache, poetische Beschreibung von Warschau u. d. T. „*Gościniec*" (Geschenk), welche im J. 1646 erschien, bildet heute eine hochwichtige Quelle zur Kenntnis der königlichen Stadt in jener Epoche. Als Musiker ist er heute außer den genannten Konzerten noch bekannt durch das polemische Werk Marco Scacchi's „*Cribrum musicum ad Triticum Siferticum 1643*", wo er in dem musikalischen Teile Xenia Apollinea mit einem Canon vertreten ist. Auf S. 283 findet sich das Verzeichnis der Konzerte Jarzębski's aus der Breslauer Handschrift. Die Titel der Konzerte 15, 17, 19. 20 und 23 können als Beweis für eine länger dauernde Reise durch deutsche Länder, die reich an Eindrücken, auch an solchen musikalischer Natur gewesen sein muß, dienen.

Eitner bemerkt in dem Quellenlexikon, die Konzerte Jarzębski's seien vokal-instrumentale Kompositionen, indessen fehlt hier gänzlich jede Vokalstimme und nur einige von ihnen sind freie Bearbeitungen vokaler Stücke, zum Teil auch von Stücken von großen Meistern, wie Giovanni Gabrieli und Orlando Lasso. An und für sich betrachtet, sind sie aber rein instrumentale Kompositionen, der Terminus *Concerti* ist also für diese Zeit in der allgemein verstandenen Definition fast ein Anachronismus und gleichbedeutend mit dem der *sonata da camera* oder *da chiesa*. Sonst waren ja instrumentale als *Konzerte* bezeichnete und diese Aufgabe erfüllende Kompositionen äußerst selten. Die Zusammenstellung der Instrumente wiederholt sich in einigen Konzerten; am häufigsten kommt die Violine (*soprano canto*) und *viola bastarda* vor. (Die Erklärung dieses Instruments von Praetorius ist auf S. 288 angeführt); eine köstliche Zusammenstellung *fagotto e trombone* findet man in Nr. IV.

Sämtliche Konzerte Jarzębski's sind einsätzig, haben jedoch rhythmisch kontrastierende, meist symmetrisch gebaute Abschnitte. Die Länge der Stücke ist verschieden, und die Zahl der Takte bewegt sich zwischen 57 (Konzert Nr. II) und 155 (Nr. XIII). Das konzertierende Element herrscht in diesen Kompositionen ohne Unterbrechung vor und fußt so gut auf der aus dem Wesen des imitatorischen Stils hervorgehenden Bearbeitung als auf der virtuosen Behandlung der konzertierenden Stimmen. Einige Konzerte (wie das erste) haben eine konsequent ausgenutzte Thematik, in mehreren dagegen sind Partieen angebaut, welche keine themathische Verwandtschaft miteinander haben. *Basso continuo* scheint von einem Tasteninstrument allein ausgeführt gewesen zu sein. Einige Beispiele des Stils und der Beschaffenheit dieser Konzerte findet man auf S. 286—289. Man fühlt aus diesen Kompositionen die Freude des Komponisten am Klang heraus und sieht, daß er mit der Natur der Instrumente wohl vertraut, sowie daß ihm die Formen des dialogisierend-konzertierenden Stils wie auch die kontrapunktischen Satzkünste geläufig waren. Als Bearbeiter fremder Kompositionen erscheint Jarzębski im besten Licht. Die berühmte *chanson* Lassos „*Susanne un jour*", welche einige Meister des XVI. Jahrh. in der trockensten Weise transkribierten, hat Jarzębski sehr geistreich bearbeitet. Er schuf nämlich auf der fertigen Grundlage aus den wichtigsten Motiven der Lasso'schen Komposition ein eigenes Konzert, welches nur in der Einheit der Thematik mit der *chanson* Berührungspunkte hat, sonst aber als ein vollkommen kongeniales Werk erscheint. Ein kleines Beispiel solcher Nachkompositionskunst Jarzębski's befindet sich auf S. 291; auf S. 292 (erste Linie) findet man ein flottes Thema, welches den Mittelpunkt der Bearbeitung bildet. In den dreistimmigen Konzerten hat Jarzębski auf natürliche Weise die Mittel bereichert (Beispiele aus dem XIV. Konzert S. 292, aus d. XVI. auf S. 293). In dem Konzert XVII hören wir ein interessantes Thema (S. 293). Einzig in der Originalität der Erfindung ist das XVIII. Konzert *Chromatica*. Die an überaus harten Dissonanzen überreiche Episode aus diesem Konzert wurde auf S. 293—294 mitgeteilt. Der akustische Effekt ist zwar ziemlich kakophonisch, die Stimmführung aber ist ganz logisch; es ist auch möglich, daß diese Episode als eine Karrikatur auf die damals gerade aufkeimende Dissonanzbenutzung gelten sollte. Sehr charakteristisch ist das ganz in einem brausenden, wilden

Tanzrhythmus gehaltene Konzert Nr. XXI *Tamburitta* (Beispiel S. 296). Dieses Konzert ist ein wirkliches Phänomen in der Musik der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. und könnte ganz leicht einem modernen Komponisten zugeschrieben werden. Es ist ein kongeniales Stück zu den Bildern holländischer Maler, eines Brueghel oder van Ostade. In vielen Konzerten Jarzębski's sind seine persönlichen, individuellen Züge nicht zu verkennen, so z. B. das Thema des XXII. Konzertes *Bentrovata*, dessen melodische und rhythmische Eigenart und Frische sich stark ins Gedächtniss einprägen (zweites Beispiel S. 296). Nicht weniger individuell ist die Melodie in den Dreitaktpartieen des letzten Konzertes *Norimberga* (seine Form C-3-C-3-C-3-C-3-C), der in Grazie und Anmut gewiß nur wenige gleichkommen (Beispiel S. 297). Die Kanzonen Jarzębski's haben durchwegs dieselben stilistischen Merkmale wie seine Konzerte. Ich hatte keine Gelegenheit zu konstatieren, ob die mit den Namen deutscher Städte benannten Konzerte thematisch eine entsprechende lokale Färbung besitzen. Viadana's Beispiel scheint sich nur auf die Benennung dieser Konzerte beschränkt zu haben, da die mit den Namen italienischer Städte bezeichneten Sinfonien dieses Künstlers, op. 18 (nach der Bemerkung Leichtentritt's) in einer der vokalen genau entsprechenden Doppelchörigkeit gehalten sind. Jarzębski gehört in seinen Konzerten und Kanzonen zu jener Gruppe von Instrumentalkomponisten, deren Mittelpunkt Biaggio Marini und Fontana bilden.

Den letzten Abschnitt des Buches bildet die historische Würdigung der Werke des Warschauer Vizekapellmeisters und Organisten, Bartłomiej Pękiel. Von seinen Kompositionen war bis jetzt nur die sogenannte *missa pulcherrima* (in den von Dr. Surzyński herausgegeben *Monumenta musices sacrae in Polonia*) allgemein bekannt. Die Zahl der uns bekannten Werke von Pękiel, der schon lange vor d. J. 1643 in Warschau tätig war, beträgt 14, darunter 7 Messen (5 vierstimmige zwei achtstimmige) und eine Kantate (Verzeichnis S. 300 u. 301).

An erster Stelle befaßt sich der Verfasser mit der Kantate Pękiel's „*Audite mortales*“ (Handschrift Nr. 16.900 der königl. Bibl. in Berlin). Das Werk kann nur eine Kantate genannt werden. Es zerfällt in 11 Sätze, von denen 7 von Solostimmen ausgeführt werden; einmal singen die beiden Altstimmen (Duett Nr. 4), Nr. 6 bildet ein Terzett der beiden Soprane und des Alts, Nr. 10 ist ein

Sopranduett, das Finale bildet ein Sextett sämtlicher Stimmen. Zur Begleitung dienen zwei *violen di gamba*, ein *violon* und die Orgel. In der Komposition prägt sich ein sehr starkes dramatisches Talent aus. Seine Aufgabe, tief rührende und ausdrucksvolle Melodieen zu schaffen, hat Pękiel in ausgezeichneter Weise gelöst. Die erste Nummer, die Berufung der Menschheit vor den ewigen Richter durch einen Engel, ist in einem kalt erhabenen Ton gehalten; es fehlt hier nicht auch eine ziemlich lange Koloratur auf den Worte *canit* (*ecce tuba canit*). Zweimal verwendet Pękiel in dieser Nummer tonnalerische Effekte; nach den Worten *surgite mortui* illustrieren die Instrumente mit stark bewegten Figuren eine unruhige und gedrückte Stimmung. Die zweite Nummer, ein Tenorsolo *heu me miserum*, wird vom Verfasser ganz mitgeteilt (S. 303–304). Es ist ein überwältigend rührendes Stück. Eine so ergreifende und tiefe, wie musikalisch geistreiche Stelle findet man selten, sogar bei den namhaftesten Meistern der Epoche, einem Monteverdi oder Carissimi. In weiteren Sätzen finden wir großen Reichtum an ganz frappanten Einfallen, wie z. B. in der dritten Nummer (Sopransolo *quid faciem, mi Domine*) die Stelle *ecce nihil respondere potero*, in welcher eine chromatische Melodie (Beispiel S. 304) eine furchtsame Verlegenheit darstellt. Das Terzett *o vita ista misera* ist in seinem flehentlichen Charakter von der besten Wirkung (Beispiel S. 305). Das Finalsextett schließt in vollen und edlen Tönen diese erste von einem polnischen Meister geschaffene Kantate.

Von den Messen Pękiels, in denen uns der Komponist als ein gut geschulter Kontrapunktiker erscheint, zeichnet sich *Missa Paschalis de resurrectione Domini* durch besondere harmonische und melodische Feinheiten aus. Ihr Hauptthema ist einem volkstümlichen Osterliede entnommen, welches schon Martinus Leopolita in seiner Messe verwendet hatte. Pękiel zieht es im Gegensatz zu Leopolita in seiner Originalform heran und verzichtet auf melismatische Zugaben. Einmal klingt das Thema nur diskret im Baß durch (erstes Beispiel S. 310), während die übrigen Stimmen ein idyllisches Terzenspiel ausführen, ein andermal wird es zur Melodie der Oberstimme (zweites Beispiel S. 310) und wird in entzückender Weise harmonisiert. Im weiteren Verlauf dieser Messe wie auch in den anderen wird Pękiel manchmal sogar auf längeren Strecken sehr lakonisch in der musikalischen Gestaltung des Meßtextes, seine Melodik wird äußerst knapp, syllabisch und scharf rhythmisiert. Es

fallen also von selbst einige lang ausgedehnte Phrasen, wie die des *Kyrie* in der *Missa brevis* auf (S. 311). Manchmal aber schwillt die Melodik Pękiel's ganz gewaltig an, wie z. B. im *Agnus Dei* der eben erwähnten Messe (S. 312). Kontrapunktische Spielereien Pękiel's, die beiden sechsstimmigen *Canone* in der *Xenia Apollinea* des *Cribrum musicum* von Scacchi 1643 (das erste auszugsweise angeführt S. 314) sind sehr tüchtige Leistungen. Recht interessant sind auch Pękiel's beide achtstimmigen Messen *senza le cerimonie* mit b. c. (für zwei Chöre). Jedoch abgesehen von dem *Kyrie* der ersten Messe, welches trotz seiner Kürze (es zählt nur 15 Takte) durch die polyphone Bearbeitung ein wenig zu fesseln vermag, (S. 315—316) bilden die übrigen, in den schematischen Formen der Doppelchörigkeit gehaltenen Teile der Messen keinesfalls monumentale Werke des Komponisten. Die beiden Chöre, welche in strengsten rhythmitschen Formen gebunden sind, rezitieren im raschesten Nacheinander die Textworte und lange auf einer Stufe psalmodierend, oder in der Sekundweise fortschreitend, zeichnen sie nur die kargsten melodischen Linien. In der zweiten achtstimmigen Messe Pękiel's herrscht eine rhythmische Monotonie, da die sämtlichen Teile in $^3/_1$ Takt gehalten sind. (Ein charakteristisches Beispiel S. 317).

Immerhin hatte Pękiel unter den wenigen polnischen Komponisten seiner Zeit die größte Bedeutung. Über die anderen zeitgenössischen Komponisten und die Musikpflege in Polen im weiteren Verlauf des XVII Jahrh. soll im zweiten Teil des Werkes berichtet werden.

---

8. M. ŁODYŃSKI: **Dokument „Dagome iudex“ a „kwestya sardyńska“ w XI wieku.** ***(Die Urkunde „Dagome iudex“ und die „Sardinische Frage“ im XI. Jahrh.).***

Bei der Untersuchung der Urkunde „*Dagome iudex*“ (der ältesten, Polen betreffenden Urkunde) wurden bisher in einseitiger Weise nur die polnischen Verhältnisse, und zwar auch nur auf Grund polnischen Urkundenmaterials berücksichtigt. Deshalb stellt sich der Verfasser in seiner Arbeit die folgende Aufgabe: 1. Er bringt die Urkunde mit der päpstlichen Politik in derjenigen Zeit in Verbindung, in welcher dieselbe

in der Sammlung des Deusdedit (— aus dieser allein ist sie bisher bekannt —) erscheint, 2. zeigt die Verwertbarkeit derselben bei geschichtlicher Forschung.

Der Verfasser beginnt die Beantwortung dieser Fragen mit dem Nachweis der Quelle, aus welcher Deusdedit den Text geschöpft hat. Auf Grund der Mitteilung des Deusdedit, er habe das Material zu den Texten, unter denen sich auch „*Dagome iudex*“ befindet, *ex tomis Lateranensis Bibliothecae* geschöpft, zieht der Verfasser, entgegen der bisherigen Ansicht, daß die Urkunde aus dem *Liber Pontificalis* stamme, sowie einer anderen Ansicht, als seien die päpstlichen Regesten als Quelle anzunehmen, den gewiß richtigen Schluß, daß die Quelle des Deusdedit ein Papyrus-Original aus der Zeit des Papstes Johanns XV. gewesen sein müsse. Dieser Schluß ist das Ergebnis seiner eingehenden Analyse des Wortes *tomus*, welches sich in der Angabe: *item in alio tomo sub Johanne XV. papa* findet. Es läßt sich nämlich feststellen: 1. daß Deusdedit immer die von ihm verwendete Quelle konsequent als: *registrum tomus carticius, carticium privilegium* und *tomus* bezeichnet; 2. daß im Mittelalter mit *tomus* eine Papyrusurkunde bezeichnet wurde; 3. daß man dieses Wort in der Kanzelei Gregors VII. wirklich in dem angegebenen Sinn gebrauchte; 4. daß man bis zum Schluß des X. Jhs. in der päpstlichen Kanzelei ausschließlich Papyrus als Schreibmaterial verwendete, daß also die Urkunde „*Dagome iudex*“, welche in den Jahren 985—996 entstand und (wie dies aus der Angabe des Deusdedit: *item in alio tomo sub Johanne XV. papa* erhellt) ebenfalls auf Papyrus niedergeschrieben sein mußte.

Steht nun dies fest und nimmt man an, daß Deusdedit das damals noch existierende Original benutzt hat, kann durch Vergleichung mehrerer, in der Sammlung des Deusdedit, vorhandener Texte mit den Originalen nachgewiesen werden, daß die Texte in der Stilisation, wie wir sie auch in der Urkunde „*Dagome iudex*“ finden, durchaus keine getreue Wiedergabe des Originals sind, sondern eher als Auszüge, ja geradezu als Umarbeitungen der Vorlagen aufgefaßt werden müssen.

Nach dieser Feststellung geht der Verfasser zur Analyse des Textes selbst über und legt der Untersuchung des Dokumentes eine Dreiteilung desselben zugrunde. Der erste Teil enthält das Namensverzeichnis der Aussteller, der zweite die Feststellung der

Rechtshandlung, der dritte die Beschreibung des den Gegenstand dieser Handlung bildenden Gebietes. Bei der kritischen Beurteilung der einzelnen Umstände wird vom Verfasser betont, daß in der Urkunde sich nicht alle damals lebenden und zur Beteiligung an der Ausstellung derselben berechtigten Mitglieder des Piastenhauses angegeben finden. Da ein Irrtum in dieser Hinsicht bei Deusdedit ausgeschlossen erscheint, muß man annehmen, daß bei der Ausstellung der Urkunde wirklich zwei Prinzen, Boleslaus der Tapfere, erstgeborener Sohn des Mieszko, und der zweite Sohn aus der Ehe mit Oda, Święiopełk, einfach übergangen wurden. Mit der Feststellung dieser Tatsache und den Hinweis auf die Notwendigkeit der Aufhellung der Frage schließt der erste Abschnitt.

Nachdem der Verfasser gezeigt hat, daß dieses Schweigen bei jedem der beiden Prinzen einen anderen Grund haben kann, geht er zur Darlegung des Sachverhaltes bei jedem Prinzen einzeln über. Er zeigt bei Boleslaus, daß die bisherige Erklärung des Falles eine falsche war. Sowohl der Standpunkt, daß Boleslaus schon vorher dem Schutz des Papstes überantwortet worden sei (Potkański), wie auch die Ansicht, daß der dem Boleslaus zugewiesene Erbschaftsteil sich innerhalb de bezeichneten Grenzen befand (Piekosiński), erweisen sich als unhaltbar, da hiermit nicht erklärt wird, warum in der Urkunde, kraft deren dem Schutz des Papstes nur zwei Kinder aus der zweiten Ehe mit Oda und das ganze damalige Gebiet von Polen, — wie wir es aus der Grenzbestimmung ersehen — übergeben werden, der erstgeborene Sohn Mieszkos I., Boleslaus, nicht genannt wird. Auch die Annahme, daß Boleslaus von seinem Vater enterbt worden sei, läßt sich mit den Quellen nicht in Einklang bringen, da wir erfahren: 1. daß Mieszko während seiner ganzen Regierungszeit eben Boleslaus für die Übernahme der Staatsverwaltung vorbereitete; 2. daß beim Hinscheiden Mieszkos I. das unter die damals noch lebenden Kinder aufgeteilte Ländergebiet auch das Erbteil des Boleslaus umfaßte. Ja, demgegenüber kann sogar festgestellt werden, daß Boleslaus tatsächlich an der Spitze des Reiches stand und den Staat nach außen vertrat, besonders Deutschland gegenüber. Diese durch die Urkunde „*Dagome iudex*“ verbürgte Tatsache steht nun im Widerspruch mit den Absichten Mieszkos und zwingt zu der Annahme, daß die Urkunde in vorliegender Form unbedingt nicht das Werk Mieszkos I. sein konnte. Hiezu gesellen sich noch Schlüsse, welche sich aus dem Umstande erge-

ben, daß der andere, ebenfalls unerwähnt gelassene Prinz Świętopełk beim Hinscheiden des Vaters noch am Leben war. Soll nun diese Übergehung dennoch durch den Tod Świętopełks erklärt werden, so muß man annehmen, daß die Urkunde erst nach dem J. 992 (dem Todesjahre Mieszkos) entstanden sein kann. Zieht man aber dabei in Betracht, daß die Urkunde unleugbar mit den Plänen Mieszkos im Widerspruche steht, sowie daß sie auch nur nach seinem Tode hat entstehen müssen, so wird man nicht umhin können, in dieser Urkunde, in welcher dennoch Mieszko als Aussteller erscheint, eine Fälschung zu erblicken.

Weiter zeigt der Verfasser, daß die eigentliche Ausstellerin der Urkunde Oda war, der nach den damaligen Anschauungen — wie dies auf Grund von Beispielen nachgewiesen wird — gewisse Vormundschaftsrechte aus Rücksicht auf die noch unmündige Nachkommenschaft des dahingeschiedenen Herrschers zustanden, wenn auch der älteste, mündige Sohn schon regierte. Diese Rolle, welche die Witwe zum Eingreifen in die politischen Angelegenheiten berechtigte, insofern diese das Interesse der unmündigen Kinder betrafen, bezeichnet der Verfasser als Stellung der Mutter-Vormünderin.

Im dritten Abschnitt erörtert der Verfasser die politische Bedeutung der Urkunde „*Dagome iudex*“, wobei für ihn die zur Feststellung der vollzogenen Rechtshandlung dienende Bezeichnung: *beato Petro contulisse* den Ausgangspunkt bildet. Durch Vergleichung von Auszügen aus anderen Akten, welche sich auf die Politik der Päpste zu Lebzeiten des Deusdedit beziehen, wird der Beweis geliefert, daß diese Bezeichnung die Übergabe des Landes an den Päpstlichen Stuhl, mithin ein Lehnsverhältnis des gegebenen Landes bedeutete. Da jedoch diese Beweisführung aus Rücksicht auf die Zustände auf der Neige des X. Jhs. nicht entscheidend ist, so werden die Zustände der damaligen Zeit untersucht. Die auf diesem Wege gewonnenen Ergebnisse stehen mit dem in „*Dagome iudex*“ festgestellten Zustand geradezu im Widerspruch. Aus Urkunden, welche aus der Regierungszeit Mieszkos I. stammen, ergibt sich die vollständige Abhängigkeit dieses Herrschers von Deutschland; wir sehen, daß er fast während seiner ganzen Regierungszeit und sein Sohn Boleslaus bis zum J. 1000 dem Deutschen Reiche ein jährliches Tribut zahlen — eine Tatsache, welche ein gleichzeitiges Lehnsverhältnis Polens dem Päpstlichen Stuhl gegenüber als unannehmbar erscheinen läßt. Dieser Schluß deckt sich vollständig mit den

Ergebnissen der kritischen Untersuchung der Akten aus der päpst lichen Kanzelei. Sofern man aus dem noch erhaltenen Aktenmaterial ersehen kann, kann von einem Lehnsverhältnis irgend eines Staates zum Päpstlichen Stuhl in der Zeit vor der zweiten Hälfte des XI. Jhs. durchaus nicht die Rede sein.

Im weiteren Verfolg seiner Untersuchungen kommt der Verfasser, indem er darauf hinweist, daß die damalige Gregorianische Politik vor Mißbrauch falscher Interpretation, ja sogar vor Fälschung von Dokumenten nicht zurückscheute, sowie indem er zeigt daß diese mißbräuchliche Auslegung bei Deusdedit Aufnahme gefunden, zu dem Schluß, daß der uns heute nur in gekürzter und überarbeiteter Form vorliegende Text im Widerspruch mit allen authentischen, zeitgenössischen Angaben steht, daß wir also in demselben einen willkürlichen Zusatz des Deusdedit erblicken müssen, im Sinne der Gregorianischen Politik. Mithin kann man nur den ersten und den dritten Teil, welche den Text der früheren Urkunde wiedergeben, als Quelle benützen; über den wirklichen Inhalt der im zweiten Teile beschriebenen Rechtshandlung kann nur die weitere Forschung Aufschluß geben.

Indem nun der Verfasser zur Lösung dieser Aufgabe übergeht, zeigt er, daß das einzig mögliche Verhältnis zwischen Polen und dem Päpstlichen Stuhl nur das Schutzverhältnis sein konnte, da nur auf diese Weise das Abhängigkeitsverhältnis vom Deutschen Reiche nicht tangiert wurde und Oda nur auf diese Weise eine Intervention des Papstes zu ihren und ihrer Kinder Gunsten sowohl bei Boleslaus selbst wie besonders bei Kaiser Otto III. erwarten konnte.

Diese Hoffnung erwies sich indes als trügerisch; eine Änderung der Zustände oder eine Intervention läßt sich nicht nachweisen, — die Urkunde hat ihr Ziel vollständig verfehlt. Doch betont der Verfasser die große theoretische Bedeutung dieses Aktes. Durch diese Urkunde wird der Beweis erbracht, daß man in Polen zum erstenmal zu der Überzeugung kommt, daß neben dem Kaisertum noch eine Macht existiere, welche auch den Ausschlag geben kann. Noch größer ist die Bedeutung der Urkunde für die Geschichte der päpstlichen Politik, da hiedurch der Päpstliche Stuhl seine Machtsphäre bis an die Grenzen des nordöstlichen christlichen Europas ausdehnte und in schlagender Weise zeigte, daß er trotz dem unleugbaren Verfall neben dem Kaisertum seiner Tendenz treu bleibt und seine politische Stellung zu wahren sucht.

Im vierten Abschnitt wirft der Verfasser die Frage auf: welcher Grund Deusdedit bewogen haben kann, die Urkunde „*Dagome iudex*" in seine Kanonsammlung aufzunehmen. Diese Frage hat man bisher unberührt gelassen, und doch ist sie nicht nur interessant, sondern auch außerordentlich wichtig; sie erweckt unser Interesse, weil sie diese Urkunde mit ganz anderen politischen Verhältnissen in Zusammenhang bringt, und sie verdient Beachtung, weil sie allein uns darüber Aufschluß gibt, welchem Umstande wir ihre Erhaltung verdanken.

Wie bereits im Eingang der Arbeit bemerkt wurde, muß die Sache nur im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Quellen der päpstlichen Politik betrachtet werden und dazwischen muß vor allem die Kanonsammlung des Deusdedit eben aus Rücksicht auf unsere Urkunde berücksichtigt werden. Da aber die ganze Sammlung als eine Arbeit bezeichnet wurde, bei der sich der Verfasser derselben nur von praktischen Gesichtspunkten leiten ließ, so mußte selbstverständlich bei der Aufnahme der Urkunde „*Dagome iudex*" in die Kanonsammlung ebenfalls irgend ein praktisches Ziel den Ausschlag gegeben haben. Deshalb wirft der Verfasser die Frage auf, ob hier nicht etwa die Rücksicht auf Polen maßgebend gewesen sei. Dieser Standpunkt erscheint recht glaubwürdig wegen der regen Beziehungen zwischen Polen und Rom zur Zeit des Pontifikats Gregors VII., wie wir es aus erhaltenen Quellen ersehen. Nach eingehender Untersuchung erscheint aber diese Annahme als hinfällig, denn 1. die freundschaftlichen Beziehungen zu dem Päpstlichen Stuhl lassen sich lediglich während der Regierungszeit Boleslaus des Kühnen nach dem J. 1075 nachweisen, und es trat in denselben nach dem Regierungsantritt des von dem Deutschen Reiche abhängig gewordenen Wladislaw Hermann eine Wandlung ein; 2. die erklärende Bemerkung des Deusdedit, welche nachgewiesenermaßen von ihm selbst herrührt... *nescio cuius gentis homines*... zeigt deutlich, daß der Kardinal an dieser Stelle gewiß nicht an Polen dachte.

Nach Ablehnung dieser Kombination wird auf Grund weiterer Details bei Deusdedit gezeigt, daß ihn bei der Einverleibung dieser Urkunde in die Kanonsammlung die sardinische Frage beinflußte. Einen Hinweis darauf finden wir in der erwähnten Bemerkung: *nescio, cuius gentis homines, puto autem Sardos fuisse*.. Hiezu kommt noch ein bedeutsamer Umstand in

Betracht, welcher diesen Schluß bestätigt, nämlich der Zeitpunkt, in welchem die Urkunde hervorgeholt wird. Bei Durchsicht der päpstlichen Regesten aus eben dieser Zeit erscheint die sardinische Frage als eine der aktuellsten Angelegenheiten der päpstlichen Politik, ja man könnte fast sagen, sie bleibt aktuell während der ganzen Dauer des Pontifikats Gregors VII. In dieser Beleuchtung gewinnt die oben aufgestellte Behauptung an Kraft, denn naheliegend erscheint der Zusammenhang zwischen diesen beiden Angelegenheiten und bestätigt wird derselbe durch die weiteren Worte: ... *puto autem Sardos fuisse, quoniam ipsi a IIII iudicibus reguntur*... Nicht ohne Grund scheinen diese Worte eingeschaltet worden zu sein. Bei der Sammlung des Materials fiel dem Deusdedit auch diese Urkunde in die Hände, in der ihm weder die Namen der Aussteller noch die des Landes angesichts der damals recht dürftigen geographischen Kenntnisse irgend einen Auschluß geben konnten; da jedoch dieselbe für die Richtung der damaligen päpstlichen Politik von weittragender Bedeutung erscheinen mußte, so durfte man sie unbedingt nicht unausgenützt lassen. Konnten nun weder die Namen der Aussteller noch die Grenzen des Landes verwertet werden, so eignete sich hiezu die Regierungsform. Eine Handhabe boten hiezu die damals ziemlich regen Beziehungen des Päpstlichen Stuhles zu Sardinien. In ähnlicher Weise, wie wir in „*Dagome iudex*“ vier Aussteller finden, die nach der Meinung des Deusdedit die Herrscher des Landes vorstellen konnten, so begegnen wir in Sardinien auch vier Männern, die als Häuptlinge der Insel angesehen werden; wie ferner in „*Dagome iudex*“ Mieszko den Titel *iudex* führt, so hießen auch diese sardinischen Häuptlinge *iudices*, eine Bezeichnung, die noch auf die frühere byzantinische Administration zurückgeht. Aus diesen zwei identischen Gründen bemerkt Deusdedit bei der Erklärung der Urkunde „*Dagome iudex*“: Nach meiner Ansicht dürften es Sardinier gewesen sein, weil eben sie von vier Richtern verwaltet werden (*puto autem Sardos fuisse, quoniam ipsi a IIII iudicibus reguntur*). Nach seiner Ansicht bezieht sich also die Urkunde auf die Vergangenheit Sardiniens. Da sie aber in ihrer alten Form nicht das gab, was für die Ansprüche Gregors VII. geeignet erschien, so wurde dem Sinn der Urkunde entgegen, welche nur ein Protektionsverhältnis bezeugte, die erwähnte Änderung: *beato Petro contulisse*, eingeführt und auf diese Weise angenommen, daß durch diese Urkunde

von den Ausstellern die Insel dem Papste als Eigentum übergeben wurde, und zwar schon zu Zeiten Johanns XV.

Hat man aber den Zusammenhang der Urkunde „*Dagome iudex*“ mit der sardinischen Frage außer Zweifel gestellt, sowie auch den Punkt, daß sie in derselben gewissermaßen ausschlaggebend sein konnte, so wird hiermit noch immer nichts darüber ausgesagt, ob sie eben die Quelle abgegeben hat, auf die sich Gregors VII. Ansprüche stützten, durch die sie an Kraft, Entschiedenheit und Ausdruck gewannen. Aus diesem Grunde wird die Urkunde auch in dieser Richtung untersucht.

Nach Erörterung einer Reihe von Gründen, welche zu diesem Schlusse berechtigen, wird auf Grund einer eingehenden Analyse der Sammlung des Deusdedit der Beweis erbracht, daß die Urkunde „*Dagome iudex*“ in dieselbe erst im J. 1081 aufgenommen worden sein kann, und mithin wird auch diese Eventualität abgelehnt; man sieht sich gezwungen, für die Entstehung der sardinischen Frage eine andere, bis zum J. 1073 zurückreichende Quelle zu suchen.

Nach der Meinung des Verfassers kann diese Quelle nur das *Constitutum Constantini* sein. Zu dieser Annahme sieht sich der Verfasser dadurch veranlaßt, 1. daß *C. C.* Gregor VII. bekannt war, 2. daß *C. C.* von ihm im Sinne seiner Politik herangezogen wurde (Spanien), und 3. daß eben dieses *C. C.* in der päpstchen Politik jedesmal bei Geltendmachung von Ansprüchen auf alle Inseln, namentlich auf alle um Italien herumliegenden Inseln verwendet wurde.

In einem Anhang befaßt sich der Verfasser mit zwei Gregorianischen Sammlungen, mit der *Collectio canonum* des Deusdedit und derjenigen des Anselmus von Lucca. Der Umstand, daß die Urkunde „*Dagome iudex*“ bei Deusdedit Aufnahme gefunden, ferner daß *Pactum Ludovicianum* in beiden Sammlungen enthalten ist, gab dem Verfasser Veranlassung, diese Frage aufzuwerfen, denn nur auf diesem Wege erscheint es möglich, bei der Untersuchung der genannten Urkunden die nötigen und für die Arbeit unentbehrlichen Details zu gewinnen.

Indem nun der Verfasser die Sammlung des Deusdedit (in der Ausgabe von Glanvell) untersucht, befaßt er sich vornehmlich mit der Frage der Arbeitstechnik und der Zeit, in welcher das Werk in Angriff genommen und abgeschlossen wurde. Zu diesem Zwecke wird der Inhalt der Sammlung in ihrer heutigen Form im

Bereich eines jeden Buches in Gruppen gegliedert, so daß sie entweder chronologisch oder bezüglich der Quellen, denen sie entnommen wurden, zusammengehören. Auf diese Weise gewinnt man leicht Einblick in die parallele Gliederung der ganzen Sammlung, so daß man daraus klar ersieht, daß Deusdedit im Gegensatz zu Anselmus vorerst den Plan zu den vier Büchern entworfen hatte und dann das Material gleichzeitig für alle vier Bücher sichtete und ordnete. Diese Wahrnehmung, welche den Verfasser darauf leitet, daß jede chronologisch spätere Position auch später gewonnen wurde, setzt ihn in die Lage, auch die Zeit des Beginns und des Abschlusses des Werkes genau zu bestimmen. Da man nun schon in den ersten Gruppen Urkunden aus der Mitte 1080 findet, so ergibt sich daraus mit großer Wahrscheinlichkeit der Schluß, daß die Arbeit nicht vor 1080 in Angriff genommen wurde. Da nun ferner — wie dies Scheffer-Boichorst nachgewiesen hat (was übrigens auch noch durch andere Gründe erhärtet wird) — die Arbeit um die Mitte 1081 abgeschlossen vorlag, so darf man als Entstehungszeit der Sammlung die Zeit zwischen 1080—1081 annehmen.

Nebenher wird bemerkt, daß die Annahme von Sackur von der Entstehungszeit des *Dictatus papae* (Gregorii VII.) durch diese Analyse des Werkes des Deusdedit vollauf bestätigt wird; es stellt sich nämlich heraus, daß *Dictatus papae* nicht vor 1080 entstanden ist.

Bei der Untersuchung des Werkes von Anselmus (von der nur vier Bücher in der Ausgabe von Thaner bekannt sind) zeigt der Verfasser, daß die bisherige Annahme von der Priorität dieser Sammlung vor derjenigen des Deusdedit unrichtig ist. Schon die von dem zeitgenössischen Biographen des Anselmus gewählte Bezeichnung der Sammlung als *Apologeticum... quibus domini papae sententiam et universa eius facta atque praecepta canonicis defenderet rationibus...* beweist deutlich, daß sie erst nach Ausbruch des eigentlichen Kampfes zwischen den Gregorianern und Antigregorianern, d. h. nicht früher als um das J. 1077 entstanden sein kann. Der Umstand, daß wir gleich im ersten Buch auf Urkunden stoßen, welche aus dem März 1081 stammen, läßt darüber keinen Zweifel aufkommen, daß die Sammlung erst nach dieser Zeit entstanden ist. Da aber die Arbeit an ihr nicht ungestört vor sich gehen konnte — sie verlangte nämlich beständigen Aufenthalt in Rom, während doch der Kardinal Anselmus an der Politik in der Lombardei regen Anteil

nahm, — so wird man wohl annehmen müssen, daß die im J. 1081 begonnene Arbeit unter solchen Umständen erst nach Verlauf von einigen Jahren abgeschlossen sein konnte. Lag nun die Sammlung des Deusdedit schon um die Mitte 1081 fertig vor, so ist sie auch als zeitlich früher entstanden zu betrachten. Doch hiermit ist die Sache noch nicht erledigt.

Bekanntlich waren die beiden Kardinäle die nächsten Vertrauten Gregors VII. und haben ihre Arbeiten im Auftrage und unter Anleitung des Papstes unternommen. Folgerichtig mußten sie über ihre Arbeit gegenseitig unterrichtet sein. und so drängt sich die Frage auf, ob dieser Umstand nicht ohne Einfluß auf die beiden Sammlungen geblieben ist.

Diese Betrachtung ergab nun ganz unerwartete Resultate. Aus der Vergleichung der Sammlungen ergab sich: 1. daß viele Texte in denselben sich wiederholen, 2. daß die aus gleichen Quellen stammenden Auszüge gleich lang sind, 3. daß diese Auszüge, sofern sie mitten im Texte abbrechen, immer mit denselben Worten schließen und dann mit gleichen Worten weitergeführt werden, 4. daß die verbindenden, zur Herstellung des Zusammenhanges zwischen den zitierten Texten eingeschalteten Worte der beiden Verfasser immer indentisch sind, 5. daß endlich die von Originalen abweichenden Texte bei beiden Herausgebern gleichlautend sind. Auf Grund zahlreicher Belege wird also in unwiderleglicher Weise der innere Zusammenhang zwischen der Sammlung des Deusdedit und der des Anselmus dargetan.

Dieses Ergebnis ist von weittragender Bedeutung und enthebt den Verfasser der Untersuchung der weiteren Frage, welcher von den Bearbeitern für den anderen als Quelle gedient hat. Schon die systematische Anordnung der Anselminischen Sammlung, welche der chaotischen Anhäufung des Materials bei Deusdedit bei weitem überlegen ist, hätte nicht ohne günstigen Einfluß auf die spätere Arbeit bleiben können. Zieht man nun weiter in Betracht, 1. die Äußerung des Deusdedit, daß er direkt aus Quellen geschöpft habe, 2. daß die Texte, die sich bei beiden indentisch wiederholen, bei Anselmus in Umarbeitung, d. h. mit Rubriken versehen, bei Deusdedit in noch ganz roher, ursprünglicher Form mitgeteilt werden, 3. daß sich eine Reihe von identischen Texten bei Deusdedit in längerer Form wiederfindet, 4. daß die Sammlung

auch zeitlich früher entstanden ist, so wird wohl jeder Zweifel schwinden, daß die Sammlung tatsächlich von Anselmus benutzt wurde.

Bemerkung. Es muß aber anderseits betont werden, daß Anselmus durchaus nicht immer aus dieser abgeleiteten Quelle schöpfte, denn auf Grund einer Reihe von Abschnitten kann nicht in Abrede gestellt werden, daß er bei wichtigeren Texten, vielleicht unter Anleitung des Deusdedit selbst (denn auch bei diesem finden sich dieselben Texte), auf die Archivalquelle zurückgriff.

In einem weiteren Anhang unter dem Titel: *„Dagome iudex“* und die Abgaben von Polen dem Päpstlichen Stuhle gegenüber befaßt sich der Verfasser mit der hergebrachten Ansicht, die die Entstehung der Abgaben Polens zu Gunsten des Päpstlichen Stuhles mit *„Dagome iudex“* in Verbindung bringt. Es wird festgestellt, daß alle hierauf bezüglichen Quellen recht späte, aus dem XIII. Jh. stammende Legenden sind und die frühesten sich erst auf Abgaben aus der Zeit Boleslaus des Tapferen beziehen, daß hingegen die Entstehung der Abgaben dieses Boleslaus anderswo gesucht werden müssen. Die einzige Quelle, die über diesen Punkt wirklich Licht verbreiten kann, ist in der Tat die Urkunde *„Dagome iudex“* in der fragmentarischen Gestalt, in welcher sie sich in der Sammlung des Deusdedit erhalten hat, daß sie jedoch nur im Zusammenhang mit derselben betrachtet werden müsse.

Die Vergleichung von zahlreichen, in der Sammlung erhaltenen Texten politischen Inhalts mit den Originalen lehrt uns, daß jedesmal, wenn die von Deusdedit herangezogene Urkunde irgendwelche Zahlungen zu Gunsten des Päpstlichen Stuhls erwähnt, die betreffende Stelle sich auch bei Deusdedit wiederfindet, daß hingegen der Kardinal über diesen Gegenstand schweigt, wenn die Urkunde nichts darüber berichtet.

Daraus ergibt sich der Schluß, daß sich das Original von *„Dagome iudex“* offenbar mit dem Peterspfennig nicht befaßt, da Deusdedit mit Stillschweigen über diesen Punkt hinweggeht, und daß man infolgedessen keinen Grund zu der Annahme hat, die Entstehung der Abgaben Polens zu Gunsten des Papsttums mit dieser Urkunde in Zusammenhang zu bringen.

---

9. Dr. STANISŁAW ZACHOROWSKI: **Sądy synodalne w Polsce.** *(Die Sendgerichte in Polen).*

Über die Institution der Sendgerichte in Polen gibt es bis auf den heutigen Tag in der polnischen Literatur, von vereinzelten Bemerkungen abgesehen, keine erschöpfende Darstellung, obwohl bereits seit mehreren Jahren ein umfangreiches Quellenmaterial gedruckt vorliegt, auf Grund dessen man nicht nur ein anschauliches Gesamtbild der Organisation und des Verfahrens der Sendgerichte, sondern auch deren Entwicklung auf polnischem Boden seit den ersten Anfängen bis zu ihrem Verfall entwerfen kann.

Ein vorzügliches, sich unmittelbar auf die Sendgerichte beziehendes Material besitzen wir in den Sendordnungen, wovon bereits vier in Druck erschienen sind; eine von diesen Ordnungen stammt aus dem XIII., eine aus dem XIV. und zwei aus dem XV. Jh. Sie haben alle einen gemeinsamen Zug, sie enthalten nämlich eine Reihe von Fragen, die dazu dienen sollen, dem Sendrichter die Feststellung von in seinem Sprengel begangenen Übertretungen zu erleichtern. Auf Grund einer eingehenden Untersuchung dieser Fragen und deren Zusammenstellung mit den bekannten, in Königers Arbeit „Quellen zur Geschichte der Sendgerichte" veröffentlichten deutschen Sendordnungen konnte der Verfasser einen gewissen Zusammenhang zwischen den polnischen und den aus der Kölnischen Diözese stammenden Ordnungen feststellen und den Nachweis erbringen, daß beide Gruppen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Außerdem gewinnen wir Beiträge zur Geschichte und Organisation der Sendgerichte aus der Gesetzgebung der Provinzial- und Diözesensynoden, aus Konsistorialbüchern und Formularien.

Aus Thietmar IX c. 2 und Gallus II c. 43 können wir den Schluß ziehen, daß Sendgerichte zugleich mit Visitationen schon im XI. Jh. in Polen ausgeübt wurden. Man wird jedoch annehmen müssen, daß diese Gerichte bei der Reorganisation der polnischen Kirche in der zweiten Hälfte des XI. Jhs. (Zusammenhang der polnischen Sendordnungen mit den Kölnischen) eine gründliche Umgestaltung erfuhren und von dieser Zeit an auch ununterbrochen ausgeübt wurden. Genauere Auskunft über die Einrichtung derselben gewinnen wir erst aus den Quellen des XIII.—XV. Jhs.

Anfangs stand die in den Sendgerichten ausgeübte Richterge-

walt ausschließlich den Bischöfen, seit dem Ende des XII. und dem Beginn des XIII. Jhs. (vor 1233) auch den Archidiakonen zu, so daß im Bereich der Sendgerichtsbarkeit zwischen ihnen eine gewisse Konkurrenz bestand, ohne daß es indessen zu einer gesetzlichen Einschränkung eines der Konkurrenten gekommen wäre.

Neben dem Richter kam den Sendzeugen die wichtigste Rolle zu, ohne daß sie jemals die Stellung der Sendschöffen erlangt hätten.

Den Sendgerichten in Polen unterstanden nicht allein die Laien, sondern auch die Geistlichkeit, und zwar ohne irgendwelche Ausnahmen. Dies findet wohl seinen Grund darin, daß einerseits eine besondere geistliche Visitation nicht bestand, anderseits wiederum in der Identität der auf den Diözesansynoden ausgeübten Gerichtsbarkeit, welcher im Westen die Geistlichkeit unterstand, und der Sendgerichte. Jedoch darin, daß auch die Geistlichkeit der Sendrüge unterworfen war, erblicken wir einen eigenen Zug der Verfassung dieser Gerichte in Polen. Es ist gleichzeitig ein kühner Versuch, die Mannigfaltigkeit der Verfassungsformen und die Gerichtsbarkeit zu vereinfachen, was wohl in lokalen Verhältnissen seinen Grund hatte.

Die sachliche Zuständigkeit der Sendgerichte ist eine außerordentlich weite, wie wir es aus den oben erwähnten Sendordnungen ersehen. Beachtung verdient auch die örtliche Zuständigkeit, denn diese erstreckt sich nicht bloß auf einen Pfarrsprengel, sondern auch auf benachbarte, ja sogar auf die ganze Diözese oder auf das Archidiakonat, je nachdem das Gericht vom Bischof oder vom Archidiakon abgehalten wurde.

Die Gerichtshandlung fand stets in der Kirche statt. Gesetzlich waren die dazu bestellten Beamten verpflichtet, alljährlich Visitationen abzuhalten, und hatten Anspruch auf die s. g. Prokuration, d. h. auf Versorgung von seiten der visitierten Geistlichen, und zwar in Form von Naturalleistungen. Da es aber mit der Zeit in dieser Hinsicht zu Mißbräuchen kam, erwies sich später eine gesetzliche Regelung dieser Einrichtung als notwendig.

Das von den polnischen Sendgerichten eingehaltene Verfahren kann auf Grund des vorhandenen Quellenmaterials ebenfalls festgestellt werden. Die erste Handlung, die ein Richter vornahm, war die Wahl und die Beeidigung der Sendzeugen und deren Veranlassung zur Anzeige der Sendvergehen. Die Folge der Anzeige die als Anklage aufgenommen wurde, war entweder das verdammende

Urteil, sofern der Beschuldigte sein Verbrechen eingestand, oder ein alternatives, wenn der Beklagte seine Schuld leugnete. In letzterem Fall wurde der Beschuldigte verhalten, den Beweis seiner Unschuld zu erbringen, die s. g. Purgation, welche darin bestand, daß er mit einer Zahl von Miteidern den Reinigungseid ablegen mußte. Nach Vollzug der Purgation wurde er dann von Schuld und Strafe freigesprochen; konnte er dagegen den verlangten Beweis nicht erbringen, so fiel er in Strafe. Das Verfahren in den polnischen Sendgerichten unterschied sich also in nichts von dem in westeuropäischen Gerichten üblichen und von dem im kanonischen Recht bekannten Infamationsprozeß.

Trotz dieser Ähnlichkeit mit westeuropäischen Sendgerichten begegnen wir bei den polnischen ganz bestimmten Unterschieden, indem die Zeugen nie die Stellung der Sendschöffen erlangt hatten und die Geistlichen der gleichen Gerichtsbarkeit unterstanden wie die Laien, aber noch darin — und dieser Umstand verdient besondere Beachtung —, daß nämlich das Prozeßverfahren und die Organisation im Laufe der Jahrhunderte keine Entwicklung zeigt, sondern sich in seiner archaischen Form unverändert erhält, eine in der Geschichte des polnischen Kirchenrechtes recht häufige Erscheinung.

Eine gewisse Entwicklung der Organisationsformen bemerken wir nur in dem Verhältnis des Archidiakons zu den Sendgerichten. Unter Einwirkung der vom Westen herübergenommenen Rechtsformen wurde er nach und nach zum selbständigen Richter, und zwar geschah dies schon an der Wende des XII. Jhs. Dieser Zustand erhielt sich bis ins XV. Jh. Erst in dieser Zeit büßte der Archidiakon seine sendrichterliche Gewalt ein, doch geschah dies nur ganz allmählich unter dem Einfluß allgemeiner, kirchlich-politischer Zustände, in denen sich die Kirche im XV. und XVI. Jh. befand. Im XVI. Jh. stand die sendrichterliche Gewalt nur noch dem Bischof zu.

Aber auch andere kirchliche Einrichtungen konnten sich der Einwirkung der Sendgerichte, die sich durch ihre überaus bequeme und elastische Form auszeichneten, nicht entziehen, und so verwendete der Bischof bei Ausübung der Strafgerichtsbarkeit über Geistliche auf den Diözesansynoden ebenfalls Sendzeugen und der Metropolit machte während seiner Visitationen gleichfalls von Sendzeugen Gebrauch.

Die so zur Entfaltung gelangte Institution verfiel im XVI. Jh. Da sie an bischöfliche Visitation geknüpft war, kam sie mit der Zeit außer Gebrauch in dem Maße, wie die Visitationen immer mehr vernachlässigt wurden. Die von dem Konzil von Trient durchgeführte Reorganisation der bischöflichen Visitationen versetzte den Sendgerichten den Todesstoß.

Nakładem Akademii Umiejętności.

Pod redakcyą
Sekretarza Generalnego Bolesława Ulanowskiego

Kraków, 1911. — Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod zarządem J. Filipowskiego.

8 Sierpnia 1911

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE
1873 — 1902

Librairie de la Société anonyme polonaise
Spółka wydawnicza polska
à Cracovie

Philologie. — Sciences morales et politiques.

»Pamiętnik Wydz. filolog. i hist. filozof.« *(Classe de philologie, Classe d'histoire et de philosophie. Mémoires)*, in 4-to, vol. II—VIII (38 planches, vol. I épuisé). — 118 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydz. filolog.« *(Classe de philologie: Seances et travaux)*, in 8-vo, volumes II — XXXIII (vol. I épuisé). — 258 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydz. hist. filozof.« *(Classe d'histoire et de philosophie. Séances et travaux)*, in 8-vo, vol. III — XIII, XV — XLII, (vol. I. II. XIV épuisés, 61 pl.) — 276 k.

»Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.« *(Comptes rendus de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne)*, in 4-to, vol. I—VI (115 planches, 1040 gravures dans le texte). — 77 k.

»Sprawozdania komisyi językowej.« *(Comptes rendus de la Commission de linguistique)*, in 8-vo, 5 volumes. — 27 k.

»Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce.« *(Documents pour servir à l'histoire de la littérature en Pologne)*, in 8-vo, 10 vol. — 57 k.

Corpus antiquissimorum poëtarum Poloniae latinorum usque ad Joannem Cochanovium, in 8-vo, 4 volumes.

Vol. II, Pauli Crosnensis atque Joannis Visliciensis carmina, ed. B. Kruczkiewicz. 4 k. Vol. III. Andreae Cricii carmina ed. C. Morawski. 6 k. Vol. IV. Nicolai Hussoviani Carmina, ed. J. Pelczar. 3 c. — Petri Roysii carmina ed. B. Kruczkiewicz. 12 k.

»Biblioteka pisarzów polskich.« *(Bibliothèque des auteurs polonais du XVI et XVII siècle)*, in 8-vo, 41 livr. 51 k. 80 h.

Monumenta medii aevi historica res gestas Poloniae illustrantia, in 8-vo imp., 15 volumes. — 162 k.

Vol. I, VIII, Cod. dipl. eccl. cathedr. Cracov. ed. Piekosiński. 20 k. — Vol. II, XII et XIV. Cod. epistol. saec. XV ed A. Sokołowski et J. Szujski; A. Lewicki. 32 k. — Vol. III, IX, X, Cod. dipl. Minoris Poloniae, ed. Piekosiński. 30 k. — Vol. IV, Libri antiquissimi civitatis Cracov. ed. Piekosiński et Szujski. 10 k. — Vol. V, VII, Cod. diplom. civitatis Cracov. ed. Piekosiński. 20 k. — Vol. VI, Cod. diplom. Vitoldi ed. Prochaska. 20 k. — Vol. XI, Index actorum saec. XV ad res publ. Poloniae spect. ed. Lewicki. 10 k. — Vol. XIII, Acta capitulorum (1408—1530) ed. B. Ulanowski. 10 k. — Vol. XV, Rationes curiae Vladislai Jagellonis et Hedvigis, ed. Piekosiński. 10 k.

Scriptores rerum Polonicarum, in 8-vo, 11 (I—IV, VI — VIII, X, XI, XV, XVI, XVII) volumes. — 162 k.

Vol. I, Diaria Comitiorum Poloniae 1548, 1553, 1570. ed. Szujski. 6 k. — Vol. II, Chronicorum Barnardi Vapovii pars posterior ed. Szujski. 6 k. — Vol. III. Stephani Medeksza commentarii 1654 — 1668 ed. Seredyński: 6 k. — Vol. VII, X, XIV, XVII Annales Domus professae S. J. Cracoviensis ed. Chotkowski. 14 k. — Vol. XI, Diaria Comitiorum R. Polon. 1587 ed. A. Sokołowski. 4 k. — Vol. XV. Analecta Romana, ed. J. Korzeniowski. 14 k. — Vol. XIV. Stanislai Temberski Annales 1647—1656, ed. V. Czermak. 6 k.

Collectanea ex archivo Collegii historici, in 8-vo, 8 vol. — 48 k.

Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, in 8-vo imp., 15 volumes, — 156 k.

Vol. I, Andr. Zebrzydowski, episcopi Vladisl. et Cracov. epistolae ed. Wisłocki 1546—1553. 10 k. — Vol. II, (pars 1. et 2.) Acta Joannis Sobieski 1629—1674, ed. Kluczycki. 20 k.—

Vol. III, V, VII, Acta Regis Joannis III (ex archivo Ministerii rerum exterarum Gallici) 1674—1683 ed. Waliszewski. 30 k. — Vol. IV, IX, (pars 1. et 2.) Card. Stanislai Hosii epistolae 1525—1558 ed. Zakrzewski et Hipler. 30 k. — Vol. VI, Acta Regis Ioannis III ad res expeditionis Vindobonensis a. 1683 illustrandas ed. Kluczycki. 10 k. — Vol. VIII (pars 1. et 2.), XII (pars 1. et 2.), Leges, privilegia et statuta civitatis Cracoviensis 1507—1795 ed. Piekosiński. 40 k. Vol. X, Lauda conventuum particularium terrae Dobrinensis ed. Kluczycki. 10 c. — Vol. XI, Acta Stephani Regis 1576—1586 ed. Polkowski. 6 k.

Monumenta Poloniae historica, in 8-vo imp., vol. III—VI. — 102 k.

Acta rectoralia almae universitatis Studii Cracoviensis inde ab anno MCCCCLXIX, ed. W. Wislocki. T. I, in 8-vo. — 15 k.

»Starodawne prawa polskiego pomniki.« (*Anciens monuments du droit polonais* in 4-to, vol. II—X. — 72 k.

Vol. II, Libri iudic. terrae Cracov. saec. XV, ed. Helcel. 12 k. — Vol. III, Correctura statutorum et consuetudinum regni Poloniae a. 1532, ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. IV, Statuta synodalia saec. XIV et XV, ed. Heyzmann. 6 k. — Vol. V, Monumenta literar. rerum publicarum saec. XV, ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. VI, Decreta in iudiciis regalibus a. 1507—1531 ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. VII, Acta expedition. bellic. ed. Bobrzyński, Inscriptiones clenodiales ed. Ulanowski. 12 k. — Vol. VIII, Antiquissimi libri iudiciales terrae Cracov. 1374—1400 ed. Ulanowski. 16 k. — Vol. IX, Acta iudicii feodalis superioris in castro Golesz 1405—1546. Acta iudicii criminalis Muszynensis 1647—1765. 6 k. — Vol. X, p. 1. Libri formularum saec. XV ed. Ulanowski. 2 k.

Volumina Legum. T. IX. 8-vo, 1889. — 8 k.

Sciences mathématiques et naturelles.

»Pamiętnik.« (*Mémoires*), in 4-to, 17 volumes (II—XVIII, 178 planches, vol. I. épuisé). — 170 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń.« (*Séances et travaux*), in 8-vo, 41 vol. (319 planches). — 376 k.

»Sprawozdania komisyi fizyograficznej.« (*Comptes rendus de la Commission de physiographie*), in 8-vo, 35 volumes (III. VI — XXXIII, 67 planches, vol. I. II. IV. V. épuisés). — 274 k. 50 h.

»Atlas geologiczny Galicyi.« (*Atlas géologique de la Galicie*), in fol., 12 livraisons (64 planches) (à suivre). — 114 k. 80 h.

»Zbiór wiadomości do antropologii krajowej.« (*Comptes rendus de la Commission d'anthropologie*), in 8-vo, 18 vol. II—XVIII (100 pl., vol. I épuisé). — 125 k.

»Materyały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne.« (*Matériaux anthropologiques, archéologiques et ethnographiques*), in 8-vo, vol. I—V, (44 planches, 10 cartes et 106 gravures). — 32 k.

Świętek J., »Lud nadrabski, od Gdowa po Bochnią.« (*Les populations riveraines de la Raba en Galicie*), in 8-vo, 1894. — 8 k. **Górski K.**, »Historya piechoty polskiej« (*Histoire de l'infanterie polonaise*), in 8-vo, 1893. — 5 k. 20 h. »Historya jazdy polskiej« (*Histoire de la cavalerie polonaise*), in 8-vo, 1894. — 7 k. **Balzer O.**, »Genealogia Piastów.« (*Généalogie des Piasts*), in 4-to, 1896. — 20 k. **Finkel L.**, »Bibliografia historyi polskiej.« (*Bibliographie de l'histoire de Pologne*) in 8-vo, vol. I et II p. 1—2, 1891—6. — 15 k. 60 h. **Dickstein S.**, »Hoëne Wroński, jego życie i dzieła.« (*Hoëne Wroński, sa vie et ses oeuvres*), lex. 8-vo, 1896. — 8 k. **Federowski M.**, »Lud białoruski.« (*L'Ethnographie de la Russie Blanche*), in 8-vo, vol. I—II. 1897. 13. k.

»Rocznik Akademii.« (*Annuaire de l'Académie*), in 16-o, 1874—1898 25 vol. 1873 épuisé) — 33 k. 60 h.

»Pamiętnik 15-letniej działalności Akademii.« (*Mémoire sur les travaux de l'Académie 1873—1888*). 8-vo, 1889. — 4 k.